DECLAN DONNELLAN

Actorul şi ţinta

Cartea a apărut cu sprijinul

BRITISH COUNCIL

Editură a UNITER

Coperta de: DAN STANCIU
Redactor: ELENA POPESCU

© Declan Donnellan, 2002

© Editura UNITEXT pentru versiunea în limba română, 2006

„The Actor and the Target" a fost publicată în Marea Britanie, în 2002, de către Hern Books Limited, 14 Larden Road, London W3 7ST. În 2005, a apărut o ediţie adăugită şi îmbunătăţită la aceeaşi editură. Datele de catalogare pentru acest volum sunt disponibile la British Library.

Seria: **MAGISTER**

ISBN: 973-8129-26-5

DECLAN DONNELLAN

ACTORUL ŞI ŢINTA

Versiune în limba română:
SAVIANA STĂNESCU şi IOANA IERONIM

Asistenţi documentare:
Andrei-Luca Popescu şi Filip Condeescu

Editura UNITEXT
Bucureşti, 2006

Declan DONNELLAN s-a născut în Anglia din părinți irlandezi și a crescut în Londra. A studiat Literatura engleză și Dreptul la Queen's College din Cambridge. În 1978 intră în avocatură la Middle Temple.

Împreună cu partenerul său Nick Ormerod a înființat în 1981 compania Cheek by Jowl care a făcut turnee pe cinci continente și a prezentat mai multe spectacole și în România, în 1989 la Teatrul Național din București (*Furtuna* și *Filoctet*) și în 1994 (*Ducesa de Malfi*, *Mult zgomot pentru nimic*). Alte spectacole remarcabile ale companiei Cheek by Jowl sunt *Pericle*, *Visul unei nopți de vară*, *A douăsprezecea noapte*, *Macbeth*, *Othello*, *The Changeling*, *Cymbeline* și premierele britanice cu piese de Racine, Corneille, Ostrovski, Lessing și Tony Kushner.

Independent de Cheek by Jowl, Declan Donnellan și-a înființat propria sa companie cu actori ruși sub auspiciile Confederației Teatrale Ruse cu care a realizat spectacolele *Boris Godunov*, *A douăsprezecea noapte* și *Trei surori*.

Declan Donnellan este regizor asociat al Teatrul Național Regal din Londra unde a creat spectacolele *Fuente ovejuna*, *Peer Gynt*, *Sweeny Todd*, *The Mandate* și cele două părți ale piesei lui Tony Kushner, *Îngeri în America*.

A creat, pentru Royal Shakespeare Company, *Marile speranțe*, *Școala scandalului* și *regele Lear*.

Alte creații: *Antigona* (Old Vic, Londra), *Poveste de iarnă* (Maly Teatr, St. Petersburg) și *Cidul,* pentru Festivalul de la Avignon. Pentru festivalul de la Salzburg, a pus în scenă opera *Falstaff* cu Claudio Abbado și pentru Balșoi Teatr a regizat baletul *Romeo și Julieta* după Prokofiev.

Este Cavaler al Ordinului Arte și Litere (Franța) și a primit mai multe premii în Paris, Moscova, New York și Londra. A primit trei premii Laurence Olivier (1987 – Regizorul anului, 1990 – Realizare Remarcabilă, 1995 – Cel mai bun regizor de teatru).

Cartea sa, *The Actor and the Target* (*Actorul și ținta*), a fost publicată mai întâi în rusă (2001), apoi în engleză (2002, noua ediție 2005), franceză și spaniolă.

TEXTUL ŞI INTERPRETUL. DUPĂ STANISLAVSKI

Am recitit recent, cu un interes galopant, o carte ieşită din comun despre Shakespeare, publicată de Stephen Greenblatt în 2004. Dincolo de minuţia documentării, autorul încearcă un lucru extrem de dificil: să îl facă pe Shakespeare să trăiască în timpul său pentru *a-l înţelege* noi, cei de azi, să facă evidente părţile ascunse de un imens depozit cultural creat între timp, ale originii unor subiecte, teme, locuri, persoane şi personaje regăsibile în textele shakespeareane. Greenblatt, pe scurt, încearcă să ne (in)ducă în viaţa misterioasă a operei unde *vizibilul* şi *invizibilul* marchează un teritoriu vital pentru actul creaţiei.

Sînt sigur că există persoane educate, cultivate care, numai la ideea că marii clasici – cum sînt încă numiţi şi denumiţi, din comoditate – sînt încă o resursă culturală a vremurilor noastre, refuză sec sau vehement dialogul cu ei. Ca întotdeauna, aş zice, cînd nu-ţi cunoşti originile culturale. Dacă îi spui unui adolescent astăzi care sînt rădăcinile unui anume gen de muzică sau ritm, pe care el îl crede numai *al timpului său*, o creaţie recentă, deci, acela te va privi cu neîncredere. Dacă, însă, nu priveşti existenţa în contemporaneitate a unor opere vechi drept pedeapsă a şcolarizării sau ca un sigiliu al ideii de om cult, vei vedea că secreta viaţă a lui Hamlet, de pildă, sau tortura interioară a Antigonei ori prăbuşirea teribilă a destinului lui Oedip sau Lear sînt şi evenimente ale vieţii, ale gîndirii noastre de azi. Coduri matriciale, „driver"-e care, puse în funcţiune, execută inexorabil ceea ce intenţia sau întîmplarea le-a cerut. Dar nu în acelaşi fel.

Desigur, e greu de stabilit vreo relaţie oarecare între ideea lui Hamlet de a-i ruga pe actorii sosiţi la curtea de la Elsinore să introducă şaisprezece rînduri noi în textul cunoscut, şi operaţiunea facilă de *Copy-Paste* la care recurg mulţi astăzi, aşezaţi în faţa calculatorului. Unii recurg la ea în scopuri tehnice, licite, alţii în scopuri ilicite pentru a obţine o *recunoaştere* pe care, evident, nu o merită. Şi Hamlet doreşte

o „recunoaștere": a vinovăției celor care au ucis pe tatăl său. *Ținta sa este chiar recunoașterea* iar *mijlocul său este Actorul.*

Dintr-un punct de vedere, extrem de actual în lumea profesionistă a teatrului de azi, aceasta este și miza spectacolului teatral, a punerii în scenă, unde, conduși de Regizor, Actorii revelă ceea ce nimeni altcineva n-ar putea-o face. Actorul și ținta sînt nucleul unei experiențe majore a Regizorului despre care Declan Donnellan, unul dintre cei mai importanți creatori de spectacole de azi, vorbește în cartea care apare acum în limba română.

*

Nu știam prea bine cine este Declan Donnellan cînd, în vara lui 1986, printr-o „evadare" nu lipsită de suspans în Vest, aveam să văd, între alte spectacole la Londra, în Regent's Park, o producție a lui New Shakespeare Company cu *Romeo și Julieta*. Am scris, la întoarcere, că „spectacolul este o surpriză reală prin nota de prospețime înviorătoare în care este conceput de către regizorul Declan Donnellan și o trupă de actori în mare parte tînără. Sînt adaptate eficient premisele artistice ale montării la atmosfera locului. Existența celor doua familii rivale este văzută ca o competiție unde cine nu se înfruntă este participant pasiv și urmărește spectacolul.

Costumele și fundalul muzical plasează tragedia pe la sfîrșitul secolului trecut. Tinerii sînt niște dandy, au bastoane cu șic, Mercutio, în scena luptei cu Thybalt, e un tip de gangster stilat ca și adversarul său. Interesantă e concepția asupra mișcării scenice, inventivă, desenînd relații noi între grupurile de personaje. În aceste condiții, nu surprinde că scena balconului obligă spectatorul la mobilitate pentru a-l urmări pe Romeo, undeva pe trepte și pe Julieta, aflată în spatele feței de masă întinsă pe lungimea ei – scena amintind de jocul în teatrul de păpuși".

Declan Donnellan și compania Cheek by Jowl, înființată în 1981 împreună cu scenograful Nick Ormerod, au făcut două turnee în România, primul în martie 1989, cu spectacolele *Furtuna* și *Filoctet*, al doilea în 1994, cu celebra *Cum vă place*. Publicul român, profesioniștii teatrului aveau să ia contact cu un mod surprinzător de a face teatru, de a crea viața actuală a capodoperei clasice.

Compania și-a făcut o „specialitate a casei" din a interpreta operele clasice. Fie că e vorba de Shakespeare sau Sofocle, Racine sau Corneille, acest colectiv teatral propune noi argumente scenice pentru o privire mai liberă, descătușată de complexul clasicilor, asupra unor piese importante ale dramaturgiei europene. Cum se știe, complexul capodoperei și, în general, al clasicilor a determinat în teatrul european postbelic o întreagă reconsiderare a poziției regizorului, actorului sau scenografului față de „litera și spiritul" textului. Iar experiențe sau experimente s-au făcut și nu numai în teatrul britanic. Ce înseamnă, însă, acest complex al clasicilor după ce am văzut *Furtuna* (Shakespeare) și *Filoctet* (Sofocle) în interpretarea lui Cheek by Jowl ?

Pentru teatrul britanic de la finalul deceniului 9, relația cu opera clasică se punea în termenii supraviețuirii acesteia în repertoriul teatrelor. Regizorul Tony Robertson (în *Drama* nr. 3/1987) deplîngea chiar lipsa oportunității pentru actori de a mai frecventa cultura textului clasic. Pe de altă parte, însă, generația regizorilor de vîrstă mijlocie la acea vreme, între care Nicholas Hytner, Tim Alberry și Declan Donnellan, se impune tot mai pregnant printr-o atitudine regizorală care preferă să riște – cum scrie criticul Michael Ratcliffe – prin libertate creatoare decît să producă spectacole-muzeu.

Esențială, în cazul lui Cheek by Jowl, mi se pare creativitatea scenică pe marginea operei clasice; ea produce – și prin invenția regizorală a lui Declan Donnellan – efecte inedite care, în lungile turnee în străinătate ale trupei, oferă nu imagini ale textului cît ale unei concepții despre teatru prin care opera clasică devine subiect contradictoriu în opinia publică și, chiar prin acest fapt, ea revine în actualitate.

*

Cartea lui Declan Donnellan, *Actorul și ținta*, scrisă mai întîi în limba rusă – urmare a experienței sale mai recente din teatrul rus – publicată în prima ediție engleză de către Nick Hern Books în 2002 (noua ediție, același editor, 2005) dă o perspectivă extrem de interesantă, personală a muncii regizorului cu actorul.

De regulă, cărțile publicate de regizorii de teatru nu sînt foarte frecvente. Atunci cînd luminează un drum nou în arta spectacolului –

cum s-a întîmplat cu acelea ale lui Edward Gordon Craig, K. S. Stanislavski, Erwin Piscator, Vsevolod Meyerhold sau Peter Brook, Antoine Vitez, Giorgio Strehler, Eugenio Barba, Augusto Boal ori Jerzy Grotowski sau Richard Schechner, de pildă – ele devin cu atît mai prețioase.

De multe ori, impulsul de a le scrie nu le-a aparținut regizorilor înșiși, el s-a datorat unor prieteni sau colaboratorilor apropiați. Cartea regizorului Declan Donnellan nu face nici ea excepție din acest punct de vedere. Ea este o *summa* de observații pe cît de clare pe atît de surprinzătoare despre Actor care au avantajul de a fi născute în cursul unei cariere de excepție în teatrul contemporan: punerile în scenă ale lui Declan Donnellan, mai ales ale unor mari piese shakespeareane, spectacolele create cu o companie devenită celebră, *Cheek by Jowl*, pe care a înființat-o în 1981, dar și acelea din Rusia, de la Avignon, New York sau Salzburg, au configurat o cale în artă și un mod de a face teatru. *Actorul și ținta* este și o consecință a acestora.

Cartea nu este un manual, deși conține „reguli" și „principii fundamentale". Ea afirmă, cum o făcuseră în timpul lor Stanislavski și Brook, legătura esențială dintre teatru și viață, dintre partea vizibilă și cea invizibilă a operei teatrale, a lucrului actorului în teatru. Ca și Grotowski, Donnellan crede că teatrul nu înseamnă atît *a juca jocul* (trimitere evidentă la finalul cărții lui Brook, *Spațiul gol*) cît ceea ce *te împiedică să joci*, cu alte cuvinte blocajele de diverse naturi.

Cum spune autorul, cartea sa este o hartă care îl ajută pe actor să-și găsească *ținta*, acel lucru care justifică ceea ce face, ceea ce este, ceea ce simte, ceea ce spune, ceea ce joacă un actor. Ținta actorului este, cu alte cuvinte, să definească practic acel *ceva* (scopul practic) prin care se produce vizibilitatea sa. Observațiile și modul în care Declan Donnellan orientează în labirintul artei actorului sînt admirabile, surprinzătoare și conturează extraordinara complexitate, duritate și sensibilitate a actorului în procesul parcurs de la repetiții la reprezentare.

În fond, ceea ce interesează întotdeauna în lucrul cu actorii este găsirea unui *mod* de a controla construcția viitorului rol. Pentru o artă unde – cum se spune în mod obișnuit – efemerul este condiția primordială, e uimitor să constați cît de laborioasă este realizarea acestei condiții în actul reprezentării. De altfel, mai vechile tratate

despre interpretare, fie din cultura europeană fie din cea orientală nu lasă loc nici unui dubiu în această privință: a realiza un rol, a-l reprezenta într-un spațiu desemnat pentru a fi văzut și auzit, înseamnă nu numai estimarea rezultatului final, ci, mai ales, *procesul*, *drumul* care duce spre acesta. Nu întîmplător mulți actori regretă, o dată prezentat public spectacolul la care au lucrat, exact această condiție esențială, care, este, de fapt, a libertății în creație, aceea numită obișnuit a „repetițiilor", cînd căutarea este hrana zilnică iar prezentarea ulterioară a spectacolului finit, constrîngerea zilnică răsplătită de tributul apalauzelor și expunerea mediatică.

Declan Donnellan observă cu ușurință – o experiență ieșită din comun în arta spectacolului teatral a întîlnit în cazul său o conștiință reflexivă foarte aplicată – că actorul, ca fiecare persoană obișnuită, înfruntă consecințele blocajelor care îl împiedică *să joace*. Chestiunile fundamentale ridicate de această situație sînt rezumate sub forma unor constatări care sînt semnalul acestor blocaje: *Nu știu ce fac, Nu știu ce vreau, Nu știu cine sînt, Nu știu unde sînt, Nu știu cum trebuie să mă mișc, Nu știu ce simt, Nu știu ce spun, Nu știu ce joc.*

De fapt, ceea ce îl preocupă este să facă vizibil ceea ce actorul *reprezintă*. Donnellan crede că toată experiența de lucru a regizorului e îndreptată spre construcția vizibilității actorului, a mecanismelor prin care acesta poate să fie el însuși în actul reprezentării. Printr-un proces de cunoaștere a eu-lui actorului, acesta ajunge, trebuie să ajungă la caracterul său divizibil, la a face evidente două ipostaze, niciodată să nu fie *unul*. Ținta sa se divide mereu în două rezultate excesive și opuse: cel mai rău și cel mai bine. Romeo, de pildă, este și cel pe care Julieta vrea să îl vadă, dar și cel pe care nu vrea să îl vadă. Acest „dublu", țintă a actorului, stă sub o dublă lege imuabilă, cum scrie Donnellan: „în fiecare moment al vieții, ceva trebuie pierdut și ceva trebuie cîștigat; ceea ce poate fi cîștigat este exact de aceași mărime cu ceea ce poate fi pierdut". Din acest punct de vedere, actorul trebuie să vadă *prin* personaj, nu *în* personaj. „Viziunea actorului trebuie să traverseze personajul ca și cum acesta e transparent. Numai astfel personajul va dobîndi un corp pentru public".

Aici, Donnellan se desparte, evident, de Stanislavski, al cărui mod de lucru cu actorul (plecînd de la ideea *personajului*) este bazat fundamental și pe *biografia* acestuia, adică pe un tip de reprezentare

unică, netransparentă, reprezentabil esențial prin textul spus. Pentru regizorul unor memorabile spectacole shakespeareane produse cu *Cheek by Jowl*, care au putut fi văzute prin două turnee făcute în România în 1988 și în 1992, sistemul stanislavskian este mai puțin permeabil în datele sale în ceea ce privește punerea în scenă a operelor clasice din perspectivă contemporană. Pentru Donnellan, opera shakespeareană sau cehoviană nu mai reprezintă prilejul *prezentării* operei. Respectul des clamat pentru cuvînt, pentru *text*, adică pentru *fidelitatea față de opera scrisă* – un poncif, un clișeu atît de prost înțeles încă – devine pentru regizorul de azi o cale de a crea în scenă lumea pe care textul o poate sugera propriei sale *phantasia*.

Declan Donnellan afirmă clar această... virtualitate a textului, care este și o virtute, aceea de a fi o „suprafață a ceva". În această situație „actorii trebuie să vadă cuvintele lui Shakespeare ca pe un pretext și să accepte că ceea ce urmează să vadă publicul este altceva decît textul, pentru că de fapt el poate să citească textul la bibliotecă". (Donnellan/Ormerod în *In Contact with the Gods. Directors Talk Theatre*, Manchester U. P., 1996)

Pentru spectatorul de azi, experiența reprezentației teatrale e, desigur, una marginală față de alte forme ale *entertainment*-ului care, de multe ori, cîștigă teren prin proliferarea imaginii, a tehnicilor vizualului. Observăm că *textul* pare să fie un accesoriu, cuvîntul e expediat adesea sub forma noilor coduri lingvistice care ermetizează grupuri de vîrstă, microgrupuri sau diverse forme ale culturii organizaționale, de tip corporatist sau nu. Limbajul public insistă mai mult pe influențare și imagine decît pe forța de a produce semnificații ale cuvîntului. Teatrul ca experiență a reprezentării, sub diferite forme, favorizează moduri extrem de diferite ale topirii cuvîntului în vizual. Opera clasică, de pildă, suportă de mai multe decenii, prin deplasarea față de „nucleul său dur", acroșajul, uneori violent, al noilor tehnici sau proceduri privind reprezentarea. Ca artă vie a întîlnirii vizualului și sonorului, teatrul tinde de multe ori să evadeze din *formatul* experiențial acreditat cultural pentru a lăsa loc liber noilor funcții ale imaginarului. Cartea lui Declan Donnellan este și un pariu, rezultat dintr-o experiență de creație întinsă în timp pe cîteva decenii, cu o lume a spectatorilor ea însăși disputată de anemierea spiritului comunitar sau de ranforsarea sa.

Pentru Donnellan, arta teatrului, arta actorului este una a dialogului continuu dintre ființă și imaginarul extins prin cuvînt. Împreună cu *Spațiul gol* de Peter Brook și *Spre un teatru sărac* de Jerzy Grotowski, publicate și în românește de către Editura UNITEXT, cartea lui Donnellan marchează gîndirea contemporană despre o artă supusă marilor provocări ale începutului de mileniu.

Marian Popescu

Am curățat cu înfrigurare ultimele rămășițe de gunoi de pe podeaua coridorului de la intrare, până când în fața noastră nu se mai afla decât o ușă sigilată. În care, după observații preliminare, am făcut o mică spărtură în colțul din dreapta sus, pentru a vedea ce se afla în spatele ei. Întunericul și o bară de fier ne-au dat de știre că era vorba de spațiu gol. Poate o altă scară ce cobora mai adânc, conform planului mormintelor tebane obișnuite ? Sau poate o cameră ? Au fost aduse lumânări – acele semnalizatoare de gaze răzlețe, nelipsite la deschiderea unei săpături antice subterane. Am lărgit spărtura și cu ajutorul lumânării am privit înăuntru, în timp ce Lord C., Lady E. și Callender cu soții Reises așteptau înfrigurați. Mi-a luat ceva timp până am putut vedea ceva, căci aerul fierbinte ce scăpa prin descizătură făcea lumânarea să pâlpâie.

Bineînțeles că a fost un moment de suspans pentru cei prezenți, care nu puteau vedea ca și mine dincolo. Când Lordul Carnarvon m-a întrebat „Poți să vezi ceva ?", i-am răspuns: „Da, este minunat". Apoi, cu precauție, am făcut gaura suficient de largă ca să vedem amândoi. Cu ajutorul unei torțe electrice și cu o lumânare adițională, ne-am uitat înăuntru...

Howard Carter, 1922,
din jurnalul personal,
Muzeul Ashmolean, Oxford

PREFAŢĂ

Această carte a fost publicată original în ruseşte în anul 2000. Am înlăturat majoritatea trimiterilor locale, am dezvoltat unele idei şi am adăugat încă un capitol despre versul alb.

Nick Hern mi-a comandat iniţial să scriu o carte în 1988 şi apoi mi-a telefonat cu sârguinţă la fiecare şase luni, întrebându-se unde era manuscrisul. Doisprezece ani mai târziu, am realizat că o relucrare în engleză a acestui text ar putea să răspundă promisiunii făcute, şi ca urmare iată acest volum, cu mulţumiri lui Nick Hern pentru binevenita sa tenacitate şi lui Judith Greenwood şi Dina Dodina care, cu răbdare şi umor, au trudit asupra manuscriselor în engleză şi rusă, şi m-au încurajat din Yorkshire şi St. Petersburg, ca şi lui Stacey McNutt pentru re-editare şi lui Matt Applewhite şi Fiona Williams.

Multe şiruri de actori mi-au dat sfaturi de nepreţuit de-a lungul anilor, în special actorii de la Teatrul Maly din St Petersburg, cei de la Festivalul Cehov, actorii de la New York Theatre Workshop şi din compania Cheek by Jowl; de asemenea, actorii de la Festivalul din Avignon şi de la Royal National Theatre; studenţii de la Academia de Arte Dramatice din Moscova şi de la Academia Royal Shakespeare Company. Mulţumiri în particular lui Mary Allen, Martin Banham, Sergeiy Bartoshevich, Diane Beck, Michael Bird, Michelle Braidman,

Peter Brook, Christian Burgess, Pascale Burgess, Francesca Canty, Sally Cowling, Paddy Cunneen, Marina Davidova, Edward Dick, Roman Doljansky, Caroline Donnellan, Sasha Dugdale, Michael Early, Linda Emond, Eamonn Farrell, Alexander Feklistov, Jane Gibson, Charles Handy, Scott Handy, Dariush Kashani, Galina Kolosova, Lena Kriștov, Valerie LaTour Burney Anna Lengyel, Adrian Lester, Ella Levina, Duncan Lewis, Matthew MacFadyen, Elli Malka, Barbara Matthews, Joanna Morgan, Robyn Nevin, Aphrodite Panagiotakou, Nataşa Parry, Michael Ratcliffe, Valery Shadrin, Stephen Sondheim, Nina Soufy, Matt Strevens, Oliver Taplin, Clare Venables, Timothy Walker, Elizabeth White, Gabor Zsambecki.

Declan Donnellan
Londra, 2003

INTRODUCERE

A fi actor este un mister, ca și teatrul în sine. Ne adunăm într-un spațiu și ne împărțim în două grupuri, dintre care unul înscenează povești pentru celălalt. Nu cunoaștem nici o societate în care aceste ritualuri să nu se petreacă niciodată, ba chiar în multe culturi, aceste evenimente sunt centrale pentru acea societate. Omenirea pare să aibă o nevoie constantă de a fi martora unor reprezentații jucate, de la telenovele până la tragedia greacă.

Teatrul nu este numai un loc numit astfel, ci și un spațiu în care visăm împreună; nu numai o clădire, ci un spațiu atât imaginar cât și colectiv. Teatrul asigură un cadru protejat, în interiorul căruia putem explora extreme periculoase la adăpostul imaginației și având asigurarea unui grup. Chiar dacă toate teatrele ar fi făcute una cu pământul, teatrul tot ar supraviețui, întrucât acea foame de a fi spectatori ne este înnăscută. Însă mai există o foame care pare a ne fi înnăscută – aceea de a face teatru noi înșine. Într-adevăr, regizăm, jucăm și ne uităm la spectacole în fiecare zi – teatrul nu poate muri până când ultimul vis n-a fost visat.

„Exist, deci joc"

Un bebeluș nu este născut numai cu implicita existență a unei „mame" sau a unei „limbi", ci și cu anticiparea de a „juca"; un copil este pregătit genetic pentru a copia comportamentele la care este martor. Primul spectacol de teatru la care un nou născut asistă este acela când mama se joacă de-a apărutul și dispărutul în spatele pernei. „Acum mă vezi, acum nu mă vezi !" Bebelușul gângurește, învățând că acest eveniment dintre cele mai tragice – despărțirea de mamă – poate fi pregătit și tratat comic, teatral. Sugarul învață să râdă la o potențială separare îngrozitoare pentru că, de această dată, ea nu este reală. Mama reapare și râde – de data asta măcar. După un timp, copilul însuși învață să joace teatru, având ca spectatori proprii părinți, ascunzându-se și reapărând după canapea. Și în final jocul se dezvoltă într-o mai sofisticată „de-a v-ați ascuns", cu mai mulți actori, și chiar și un câștigător. A mânca, a merge, a vorbi, toate aceste acțiuni se dezvoltă prin copiere și aplauze. Orice instinct latent în specia umană nu ajunge la un nivel

rafinat decât după observare ascuțită, interpretare și aplauze. Simțul de sine se dezvoltă prin interpretarea rolurilor pe care le vedem jucate de părinții noștri, iar personalitățile noastre se dezvoltă mai departe prin copierea personajelor pe care le vedem puse în scenă de frați, surori mai mari, prieteni, rivali, profesori, dușmani sau eroi. Nu poți „preda" unor copii cum să se joace, pentru că o fac deja automat – dacă n-ar face-o, n-ar mai fi umani. Trăim așadar jucând roluri – fie cel de tată, mamă, profesor sau prieten. Actoria e un reflex, un mecanism al dezvoltării și supraviețuirii. Acest instinct primitiv de a juca teatru, de a interpreta, stă la baza a ceea ce numim în acest volum „actorie". Nu este „o a doua natură", este chiar „prima natură", așadar nu poate fi învățată precum chimia sau scufundările. În aceste condiții, dacă actoria nu poate fi predată, cum putem dezvolta sau educa abilitatea noastră de a fi actori ?

Atenție

Abilitatea noastră actoricească se dezvoltă și antrenează prin simpla atenție ce i se acordă. De fapt, tot ceea ce putem fi „învățați" despre actorie sunt negațiile duble. Cu alte cuvinte, putem fi învățați cum să *nu* ne blocăm instinctul natural de a juca roluri așa cum putem fi învățați cum să *nu* ne blocăm instinctul natural de a respira. Desigur, putem învăța o mulțime de dezvoltări stilizate ale reflexelor noastre naturale. Actorul japonez de *No* poate perfecționa un singur gest în câteva decade, iar balerina va asuda ani de zile pentru a-și dezvolta un perfect control muscular. Însă toată virtuozitatea actorului de *No* nu va însemna mare lucru dacă tehnica sa stilizată nu dezvăluie altceva decât o simplă tehnică stilizată. Această artă extrem de controlată trebuie să pară privitorului, într-un anume sens, spontană. Cunoscătorii acestei forme specializate de spectacol pot observa imediat scânteia de alertă care accelerează fiecare gest antic. Diferența de calitate dintre o interpretare și alta nu stă numai în tehnică, ci și în fluxul de viață care face ca tehnica să apară invizibilă; ani întregi de pregătire trebuie să pară a se evapora în văpaia vieții. Adevărata virtuozitate are generozitatea de a dispărea și a nu-și asuma nici un merit.

Până și cea mai stilizată artă vorbește tot despre viață, și cu cât mai multă viață se regăsește într-o operă de artă, cu atât e mai mare valoarea acelei lucrări. Viața este misterioasă și transcende logica, astfel

încât un lucru trăit nu poate fi niciodată analizat în întregime, predat sau învăţat. Însă acele lucruri care omit viaţa, sau par a o ascunde sau bloca, nu sunt nici pe departe atât de misterioase precum se pretind a fi. Aceste „lucruri" sunt de cele mai multe ori limitate de logică şi pot fi analizate, învăţate sau dezvăţate. Un doctor poate explica de ce un pacient este mort, dar niciodată de ce este viu. De aceea, aceasta nu este o carte despre cum să fii actor. Mai degraba, este o carte care ne vine în ajutor atunci când ne găsim într-un blocaj actoricesc.

Două clauze

Nu este uşor să scrii despre actul actoricesc. Actoria este o artă şi arta revelează ceea ce este unic. A vorbi despre actorie este deci dificil pentru că „a vorbi despre" tinde să ducă la generalizări, iar generalizarea şterge tocmai ceea ce este unic.

Mai există, de asemenea, o problemă de vocabular. Termenii „actor" şi „actorie" sunt devalorizaţi. De exemplu, spunem deseori că cineva „joacă teatru" atunci când pretinde a fi ceea ce nu este. Termenul „actorie" este deseori sinonim cu „minciună" sau „prefăcătorie". Platon susţinea că nici nu există vreo deosebire între actorie şi prefăcătorie, condamnând teatrul în întregime. În *Paradoxul Actorului,* Diderot se întreabă cum putem vorbi despre adevăr într-un spectacol, când spectacolul este, prin natura sa, o minciună.

Totuşi nu spunem niciodată adevărul întru totul. De fapt, nici nu putem „spune" adevărul, întrucât cuvintele sunt instrumente grosolane pentru exprimarea „adevărului" – care poate există, însă pe care nu-l putem defini în cuvinte. Cu cât trăim mai profund, cu atât mai inutile ne par cuvintele prin care ne exprimăm. Atunci când Chimena îi spune regelui, în „Cidul": *„Tatăl meu este mort",* acestea sunt cele mai potrivite patru cuvinte pe care le găseşte, dar ele nu pot reprezenta nici pe departe în întregime ceea ce simte şi are nevoie ea. Cele trei cuvinte *„Ce mai faci"* devin din ce în ce mai banale pe masură ce o relaţie se adânceşte; întrebarea înseamnă una când e adresată poştaşului ce predă un pachet, alta unui prieten suferind de cancer.

Emoţie şi adevăr

Adolescenţa poate fi o călătorie în iad atunci când ne simţim cu totul neînţeleşi; „prima iubire" ne pare a fi beatitudine desăvârşită

numai din perspectiva amintirilor nostalgice de mai târziu. Suntem chinuiți nu numai de spectrul respingerii, dar și de sentimentul de deznădejde că nu vom reuși niciodată să exprimăm ceea ce simțim. Emoțiile ne sunt turbulente, miza ne pare imposibil de mare și *„Nimeni nu înțelege prin ceea ce trec"*.

„Ei spun că la fel a fost și pentru ei, dar este diferit pentru mine; este cu mult, cu mult mai bine și cu mult, mult mai rău. Mă surprind recitând aceleași clișee învechite pe care le folosesc și alții".

În adolescență descoperim că pe măsură ce dorim mai mult să spunem adevărul, cu atât cuvintele noastre mint mai mult. Pentru a ne maturiza trebuie să nu ne oprim din umilul proces al interpretării, pentru că a juca este tot ceea ce ne rămâne de făcut. Interpretarea propriului rol este apropierea maximă de adevăr la care putem ajunge.

Întotdeauna rămâne un decalaj între ceea ce simțim și capacitatea noastră de a exprima ceea ce simțim. Cu cât ne dorim să minimalizăm acest decalaj, și cu cât mai mult simțim nevoia de a spune „adevărul", cu atât mai mult se lărgește această prăpastie perversă. Nu se găsesc două cuvinte mai inadecvate decât *„Te iubesc!"*. Jucăm în mod constant, nu pentru că mințim voit, ci pentru că nu ne rămâne nici o altă opțiune. A trăi bine înseamnă a juca bine. Orice moment din viața noastră este o mică reprezentație teatrală. Până și cele mai intime momente au un public de cel puțin o persoană: noi înșine.

Nu știm cine suntem. Știm însă că putem juca. Știm că interpretarea rolurilor noastre de elev, profesor, prieten, fiică, tată sau iubit poate fi de o mai bună sau mai slabă calitate. Suntem oamenii pe care îi interpretăm, însă trebuie să îi jucăm bine, și cu o conștiință profundă dacă interpretările noastre sunt „adevărate" sau nu. Însă adevărate în raport cu ce ? Eul real din adâncul nostru ? Ceilalți ? Adevărat față de ceea ce simțim, vrem, ar trebui să fim ? Semnele de întrebare marchează observația că cele de mai sus și toate cele ce urmează nu sunt neapărat adevărate, dar se pot dovedi de folos.

Blocajul

A spune că „x" este mai puțin blocat decât „y" este de fapt o afirmație mai precisă decât a susține că „x" e un actor mai talentat decât „y". Talentul curge deja în circuit, precum sângele prin vene. Ceea ce ne rămâne nouă de făcut este să dizolvăm cheagurile de pe parcurs.

Când ne simţim blocaţi, simptomele sunt remarcabil de asemănătoare în orice ţară, în orice context. Două aspecte ale acestei stări par cu precădere fatale. Primul: cu cât actorul încearcă să forţeze, să iasă din acest cul-de-sac, cu atât mai rău este resimţit blocajul, ca o faţă distorsionată ce împinge într-un geam. Al doilea este sentimentul de izolare care însoţeşte acest proces. Desigur, problema poate fi atribuită exteriorului, devenind „vina" textului, a partenerului, sau a pantofilor. Dar cele doua simptome reapar, şi anume paralizia şi izolarea – o zăvorâre interioară şi una exterioară. Şi, în faza cea mai negativă, un sentiment covârşitor de singurătate, o conştiinţă cutremurătoare că suntem responsabili şi, în acelaşi timp, lipsiţi de putere, nedemni şi, în acelaşi timp, cuprinşi de mânie, prea mici, prea mari, prea precauţi, prea, prea, prea... *noi înşine.*

Când jocul actoricesc curge de la sine, el este un organism viu şi nu poate fi analizat; dar problemele în actorie sunt legate de structură şi control, iar acestea pot fi disecate cu folos.

Alte surse ale blocajului

În repetiţie şi spectacol pot apărea însă multe alte probleme care să afecteze jocul actoricesc în mod negativ. Spaţiul poate fi prost luminat, prost ventilat, cu ecou, sau friguros. Şi, mai important, în grup pot exista tensiuni, o atmosferă dificilă, sau o relaţie nefericită cu regizorul sau scriitorul. Problemele externe, asupra cărora actorul poate avea prea puţin control, sunt câteodată în măsură să ajute în procesul creativ; aceste dificultăţi de circumstanţă nu vor fi însă discutate în lucrarea de faţă.

Atunci când lucrurile merg prost trebuie să discernem între ceea ce stă şi ceea ce nu stă în puterea noastră de a schimba. Trebuie de asemenea să împărţim problema în două părţi: prima, partea care provine din afara noastră, asupra căreia avem prea puţin sau nici un fel de control; şi a doua, partea care provine din interiorul nostru, asupra căreia putem învăţa progresiv să exercităm control. Acest volum se concentrează asupra acestei a doua părţi.

O hartă

Acest volum este ca o hartă. Ca toate hărţile, e de fapt o minciună; sau, mai degrabă, o minciună care încearcă sa spună o poveste utilă. O

hartă a metroului nu are nici o asemănare cu sistemul de străzi al orașului și-l va îndruma aiurea pe pieton, însă ea va fi de mare ajutor dacă acesta încearcă sa treacă de la o linie la alta. Și, ca majoritatea hărților, e nevoie de ceva familiaritate pentru a-ți găsi drumul cu ajutorul ei. De aceea, înainte de a continua e bine să revizităm niște termeni de bază.

Repetiția

În mare, putem împărți munca actorului în două părți: repetiție și spectacol. Într-un mod ce riscă a fi controversat, putem împărți mintea umană în conștient și subconștient. Repetiția și subconștientul au anumite puncte în comun. Amândouă sunt de obicei nevăzute, însă ambele esențiale. În feluri diferite, ele reprezintă cele patru cincimi ale icebergului ascunse ochiului. Pe de altă parte, precum vârful icebergului, spectacolul și conștientul sunt ambele vizibile. Putem vedea vârful ghețarului cu ușurință, însă avem nevoie de înțelepciune pentru a percepe existența celorlalte patru cincimi.

Această carte face o distincție puțin diferită: aici, munca actorului va fi împărțită în muncă vizibilă și muncă invizibilă. De fapt actorii lucrează în mod normal cu această distincție; dar aici prezentăm o nouă hartă pentru a face clar un peisaj antic. Putem începe cu câteva caracteristici:

1. Efortul de documentare face parte din munca invizibilă, în timp ce jocul actoricesc face parte din munca vizibilă.
2. Publicul nu trebuie să vadă munca invizibilă.
3. Repetițiile conțin toată munca invizibilă și părți din cea vizibilă.
4. Spectacolul constă numai în munca vizibilă.

Simțurile

Fluxul actorului depinde de două funcții specifice ale corpului: simțurile și imaginația.

Suntem complet dependenți de simțurile proprii. Ele sunt primele antene care percep ceea se întâmplă în lumea exterioară. Vedem, atingem, gustăm, mirosim și auzim că nu suntem singuri. Din punct de vedere al tehnicilor de tortură, privarea de simțuri nu e foarte teatrală, dar este surprinzător de eficientă. Când miza crește, simțurile devin din

ce în ce mai ascuțite. Suprafața de contact dintre corpul propriu și lumea exterioară devine din ce în ce mai sensibilă și mai intensă. Ne amintim cu precizie locul unde am aflat știri extraordinare – nu e de mirare faptul că mulți își amintesc nu numai când, dar și unde se aflau când au aflat că președintele Kennedy a fost împușcat.

Aceste considerații ne pot fi aici de mare ajutor: în primul rând, este primejdios să considerăm că simțurile ne sunt garantate. Unele meditații asupra lipsei văzului sau asupra pierderii altor simțuri pot vorbi despre existență la fel de profund precum o contemplare filozofică asupra morții. În al doilea rând, simțurile actorului nu vor absorbi nicicând în timpul spectacolului la fel de mult precum ar face-o personajul în adevărata situație. Cu alte cuvinte, actorul nu va vedea niciodată cobra la fel de clar precum Cleopatra însăși. În final, acceptarea cu grație a acestui inevitabil eșec este o eliberare euforică pentru artist. A recunoaște că nu vom ajunge nicioadată *acolo* este un punct excelent de plecare; perfecționismul este doar o vanitate. Actorul trebuie să-și accepte limitele senzoriale pentru a putea lăsa imaginația sa plutească neîngrădită.

Actorul se bazează total pe simțuri; ele sunt prima etapă în comunicarea cu lumea. Imaginația este a doua etapă.

Imaginația

Imaginația, simțurile și corpul sunt interdependente. Imaginația este capacitatea de a crea imagini. Ea este cea care ne definește umanitatea. Ea lucrează în fiece milisecundă a vieților noastre. Numai imaginația este cea care poate interpreta ceea ce simțurile noastre transmit corpului. Imaginația este cea care ne ajută să percepem. În mod practic, nu există nimic în lume până când nu îl percepem. Capacitatea noastră de a imagina este pe cât de imperfectă, pe atât de minunată, și singurul mod de a o îmbunătăți este a-i da atenție.

Putem să glumim pe seama imaginației numind-o „dublură" a realității: *„copilul acesta are o imaginație mult prea bogată"*, sau *„e doar în imaginația ta!"*. Totuși, numai imaginația ne poate conecta la realitate. Fără capacitatea de a crea imagini, ne-ar fi imposibil să accesăm realitatea. Simțurile ne aglomerează creierul cu senzații, pe când imaginația asudă în organizarea acestor senzații în imagini, cât și în atribuirea de înțelesuri pentru fiecare dintre aceste imagini.

Reinventăm lumea înăuntrul minților noastre – însă ceea ce percepem nu va fi niciodată lumea reală, ci va rămâne întotdeauna o recreare imaginată.

Imaginația nu este o piesă fragilă de porțelan, ci mai degrabă un mușchi care se dezvoltă numai când este folosit adecvat. În secolul XVI exista o credință conform căreia imaginația este un abis care îl poate înghiți cu totul pe neinițiat, și această neîncredere persistă și în ziua de azi. Însă a bloca imaginația pe de-a-ntregul, chiar dacă ar fi posibil, ar fi ca și cum am refuza să respirăm de frica pneumoniei.

Întunericul

Tot ceea ce vedem în lumea exterioară este refăcut în mințile proprii. Nu ne dezvoltăm imaginația trimițând-o forțat la prodigioase cursuri de creativitate; ne dezvoltăm imaginația prin observație și atenție. Ne dezvoltăm imaginația atunci când o folosim și îi dăm locul cuvenit. Ea se îmbunătățește pur și simplu atunci când vedem lucrurile așa cum sunt. Dar a *vedea* lucrurile din jur nu este mereu așa de simplu; în special în întuneric. Și-atunci, cum putem ilumina acest întuneric ? De fapt, acest așa-numit întuneric e o iluzie – nu există decât absență a luminii.

În acest caz, ce ar putea pune în umbră ceea ce vedem ? Iată un punct de plecare – dacă examinăm acest întuneric vom descoperi un contur familiar. Care are exact aceeași formă precum... noi înșine. Noi înșine facem întuneric punându-ne în calea luminii. Cu alte cuvinte, ne putem hrăni imaginația numai având grijă să nu stăm în calea ei; cu cât întunecăm mai puțin lumea, cu atât mai clar vom putea vedea prin ea.

CAPITOLUL I

„NU ŞTIU CE FAC“

Picioarele păianjenului

Actorii folosesc deseori aceleași cuvinte când se simt blocați. Nu contează dacă aceste cuvinte sunt rostite în franceză, finlandeză sau rusă: problema transcende limba. Aceste strigăte de ajutor pot fi clasificate în opt titluri, dar, așa cum vom vedea, ordinea nu are nici o importanță, întrucât ele sunt asemănătoare cu picioarele aceluiași păianjen:

Nu știu ce fac.
Nu știu ce vreau.
Nu știu cine sunt.
Nu știu unde sunt.
Nu știu cum să mă mișc.
Nu știu ce simt.
Nu știu ce spun.
Nu știu ce joc.

Înainte de a discuta fiecare dintre aceste plângeri, ar fi cazul să reafirmăm două absurdități ce fac dificil scrisul despre arta actorului. În primul rând, trebuie să utilizăm generalizări pentru a rezolva probleme al căror simptom este „generalizarea“. În al doilea rând, e ciudat să analizăm fiecare dintre picioarele păianjenului separat, ca și cum fiecare ar putea merge independent de celelalte șapte.

Imaginația actorului, textul, mișcarea, respirația, tehnica și starea sunt în mod esențial inseparabile. Bineînțeles, ar fi foarte convenabil dacă ar exista o progresie logică, pas cu pas, însă aceasta nu există. Este crucial să acceptăm această întrepătrundere dintre chestiunile aparent diferite de mai sus. Nu putem pretinde că ne putem ocupa minuțios de una dintre aceste probleme, că o putem elucida și apoi trece la soluționarea alteia. Distrugerea se întinde de la o zonă la alta fără ca acestea să poată fi puse în carantină.

Și totuși, principala cauza a problemelor unui actor este cu mult mai simplă decât multele sale efecte, precum o bombă, care este mult

mai simplă decât dezastrul pe care îl provoacă. Dar, deși „bomba" este simplă, ea este dificil de descris.

Înainte de a identifica această bombă și de a o dezactiva, avem nevoie de anumite unelte. Acestea iau forma opțiunilor și regulilor. Regulile ar trebui să fie de două feluri: a) puține, și b) utile. De aceea, a) acest volum nu va stipula multe reguli, și b) veți afla dacă ele vă sunt sau nu utile numai dacă vă vor ajuta în practică. În mod normal, testăm regulile întrebându-ne dacă le credem sau dacă suntem sau nu de acord cu ele. În cazul de față, aceste reguli nu pretind a salva vieți sau a guverna o națiune; ele nu fac decât să ne ajute închipuirea. A fi sau nu de acord cu aceste reguli este deci irelevant. Ele nu sunt adevăruri morale absolute; ele funcționează numai dacă... funcționează.

„Nu ştiu ce fac" / I don't know what I'm doing

Aceasta este mantra actorului blocat și ea singură poate deschide o trapă prin care totul se poate duce de râpă.

Mai degrabă decât a cerceta conținutul acestui picior al păianjenului, am putea privi lateral și examina forma sa. Structura afirmației este cea importantă. Să observăm că persoana I singular se repetă. Strigătul de ajutor sugerează implicit că *'Pot/ar trebui/ trebuie să știu ceea ce fac; este dreptul și datoria mea să știu ceea ce fac, lucru care într-un fel sau altul îmi este refuzat'*. Or această plângere aparent rezonabilă ignoră un lucru absolut esențial. Ce anume este acest „ceva" în mod 'magic' șters din fotografie precum Trotsky ?

Acest „ceva" a fost retrogradat, blocat și, în final, șters cu desăvârșire. Afirmația „Nu știu ce fac" implică de două ori aceeași persoană: persoana I singular. Atenția ce ar fi trebuit concentrată pe acest "ceva", acțiunile la bursă, a fost repoziționată asupra bancherului, „I" (Eu). Subiectul acestei carți este, de fapt, importanța centrală a acestui personaj uitat, întrucât omisiunea sa este sursa principală a nefericirii actorului.

Este esențial sa realizăm că revendicările lui „știu" și ale lui „eu" nu pot fi rezolvate decât dacă ne ocupăm în primul rând de acel ceva fără nume. Vom începe așadar cu acel „ceva" atât de neglijat încât nici nu i s-a atribuit nici un nume încă.

Pe cel fără de nume îl voi boteza ŢINTA.

Spre deosebire de ordinea arbitrară a picioarelor de păianjen, în cazul de față ordinea cronologică este absolut esențială. De țintă trebuie să ne ocupăm înainte de „Eu" și de „știu". „Eu"-ul este atât de înfometat de atenție încât pretinde ca problemele sale să fie rezolvate întâi. Se bagă cu obrăznicie în fața cozii, urmat îndeaproape de „știu", pe când ținta e călcată în picioare în îmbulzeală. Această vulnerabilitate a lui „Eu" și a lui „știu" e fără de milă. Până la urmă va trebui să ne acoperim urechile la țipetele lor pentru o vreme, altfel nu vom putea niciodată să le fim de vreun ajutor. Nu trebuie să privim în urmă, deși amândouă sunt foarte pricepute în a ne face să ne simțim vinovați: soția lui Lot a privit în urmă și a împietrit.

CAPITOLUL 2

ŢINTA

Irina

Să facem cunoştinţă cu Irina, care o joacă pe Julieta. În momentul de faţa ea repetă scena balconului cu partenerul său şi are sentimentul că nu ştie ce face. I se pare nedrept să se simtă atât de blocată, din moment ce şi-a făcut toate temele, a cercetat toate resursele. Este inteligentă, sârguincioasă şi talentată. Şi-atunci de ce se simte ca peştele pe uscat ? Mai mult, cu cât Irina încearcă să joace sincer, cu cât încearcă să exprime sentimente mai adânci, cu cât încearcă să gândească şi să simtă cu adevărat ceea ce spune, cu atât mai mult simte că îngheaţă. Ce poate face Irina pentru a ieşi din acest blocaj ? Ei bine, dacă simte că nu poate merge înainte, poate va trebui să o ia pe ocolite, să încerce dintr-o parte sau alta şi să ia în consideraţie următoarele.

Dacă o întrebăm ce a făcut ieri, ne-ar putea răspunde: *„M-am sculat, m-am spălat pe dinţi, am băut o cafea... "*. La începutul răspunsului, ne va privi probabil în ochi. Pe măsură ce continuă, ochii i se vor pierde treptat în gol încercând să vizualizeze evenimentele zilei de ieri. Şi totuşi vor fi permanent ţintuiţi asupra unui punct. Irina priveşte fie la tine, fie la altceva, la cafeaua pe care a băut-o ieri. Priveşte la ceva real sau imaginar. Dar tot timpul ea se uită la ceva. Conştientul este mereu prezent în acest „ceva". Pe măsură ce se adânceşte în amintiri, *„Am mers la lucru, am scris o scrisoare... "*, ochii i se vor concentra şi re-concentra în anumite puncte localizate în exterior. Deşi cădem cu toţii de acord că toate amintirile îi sunt cuprinse înăuntrul minţii proprii, totuşi ea resimte nevoia să privească în afară pentru a şi le aduce aminte. Ochii nu i se rotesc în interior, scanându-i creierul mic. Nici nu privesc undeva vag în exterior, ci se concentrează într-un punct specific, şi apoi într-un alt punct precis, unde evenimentele lui ieri sunt rechemate şi revăzute:

„Am citit ziarul".

„Am băut o cafea".

Fiecare îşi găseşte propria ţintă. Poate într-un final renunţă şi zice: *„Nu-mi mai aduc aminte. "*

Ochii săi însă vor căuta în continuare, în locuri diferite, amintirile care îi scapă. Ceea ce poate părea o simplă privire în zare e de fapt un întreg proces de căutare, refuz şi alegere dintr-o multitudine de puncte diferite.

Aceasta duce la prima dintre cele şase reguli ale ţintei:

1. Există mereu o ţintă

Nu ştii niciodată ce faci până nu ştii asupra ce/cui exerciţi acea acţiune. Pentru actor, orice act trebuie făcut *către* ceva/cineva. Actorul nu poate face nimic fără ţintă.

Ţinta poate fi reală sau imaginară, concretă sau abstractă, însă prima regula infailibilă este că în orice clipă, fără excepţie, trebuie să existe o ţintă.

„Îl previn pe Romeo."
„O înşel pe Lady Capulet."
„O tachinez pe Doică."
„Deschid fereastra."
„Ies pe balcon."
„Mă uit după lună."
„Îmi aduc aminte de familie."

Ţinta poate fi chiar „tu însuţi", ca în: *„Mă reasigur."*

Actorul nu poate face nimic fără o ţintă. De exemplu, actorul nu poate juca „eu mor" pentru că nu există o ţintă. Totuşi, actorul poate juca:

„Primesc moartea cu braţele deschise."
„Mă lupt cu moartea."
„Îmi bat joc de moarte."
„Mă lupt pentru propria viaţă."

Există anumite lucruri pe care nu le putem niciodată juca. Un actor nu poate juca niciodată un verb fără obiect. Un exemplu crucial este „a fi"; actorul nu poate „fi" pur şi simplu. Irina nu poate juca „sunt fericită", „sunt tristă" sau „sunt furioasă".

Un actor nu poate juca decât verbe, dar e semnificativ faptul că fiecare dintre aceste verbe trebuie să aibă o ţintă după el. Această ţintă este un fel de complement direct sau indirect, un lucru specific văzut sau simţit şi, într-un anumit grad, necesar. Ţinta se va schimba de fapt de la un moment la altul. Sunt multe opţiuni. Însă fără ţintă, actorul nu poate realiza absolut nimic, pentru că ţinta este sursa întregii vieţi a actorului. Cât timp suntem conştienţi, suntem mereu în contact cu

ceva, cu o țintă. Atunci când conștientul nu mai este în contact cu nimic, el încetează a mai fi conștient. Or actorul nu poate juca subconștientul.

O dublă

Disecând venerabila „dublă", se clarifică și mai mult conceptul de țintă. O „dublă" înseamnă a vedea ceva de două ori pentru efect comic.

De exemplu:

Ești în grădină, plivind stratul de crizanteme, când preotul intră în scenă alergând.

Pasul 1: „Săru' mâna, părinte !" – spui, aruncându-i o privire.

Pasul 2: Îți întorci privirea la crizanteme.

Pasul 3: Privind încă la crizanteme, realizezi că preotul nu poartă pantaloni.

Pasul 4: Privești înapoi la preot, șocat.

Când apare primul hohot de râs al spectatorilor ? Experiența universală e unanimă: primul mare hohot de râs apare în timpul celui de-al treilea pas. Acela este momentul când imaginea se transformă în fața ochilor actorului. Să re-vedem cei patru pași.

Pasul 1: „Privești" la părinte, însă nu-l „vezi" cu adevărat, ci mai degrabă îți imaginezi că este același preot respectabil ca întotdeauna.

Pasul 2: Crezi că ți-ai făcut datoria de a-l saluta așa că poți să te întorci la crizantemele tale.

Pasul 3: Imaginea preotului fără pantaloni se materializează în fața ochilor tăi.

Pasul 4: Privești înapoi pentru a te asigura că genunchii ăia noduroși sunt ceea ce ai văzut cu adevărat.

Te aștepți să vezi un preot cu pantalonii pe el așa că inițial „vezi" numai ceea ce trebuia să fie. Spectatorii așteaptă la rândul lor, în plin suspans comic, momentul în care realitatea te va forța să vezi ținta în adevărata sa formă. Ținta se transformă într-o alta în fața ochilor tăi și publicul pufnește în râs. Și mai important, publicul nu râde pentru că tu ai schimbat ținta. Publicul râde când vede cum ținta te schimbă pe tine.

2. Ţinta există mereu în exterior, la o distanţă măsurabilă

După cum am stabilit, ochii trebuie să vadă mereu ceva, fie real, fie imaginar. Iar impulsul, stimulul și energia de a anunța *„Am mâncat*

şuncă şi ouă" sau chiar *„Nu mănânc micul dejun"* provin din imagini precise din exteriorul minţii, şi nu din interior. Ochii se refocalizează pe diverse ţinte, ca şi cum ar încerca să găsească nu numai amintirea, dar şi locul unde această amintire este stocată. Într-adevăr, acel loc unde memoria se ascunde, unde memoria există deja, poate fi la fel de important ca memoria însăşi.

Ce se întâmplă însă dacă ţinta pare a se găsi înăuntrul minţii, cum ar fi, de exemplu, când avem o teribilă durere de cap ? Cum poate fi aceasta localizată în exterior ?

Oricare de mare ar fi durerea, oricât de intimă agonia, va exista întotdeauna o diferenţă între pacient şi suferinţa sa. Persoanele care suferă dureri îngrozitoare mărturisesc cum se percep pe ele însele, în mod straniu, separate de durere. Cu cât o migrenă devine mai intensă, cu atât mai clară devine senzaţia că în lume există doar două entităţi: suferinţa şi suferindul. Durerea poate invada creierul, însă ea rămâne în afara conştiinţei. Întotdeauna la o distanţă crucială.

3. Ţinta există înainte de a avea nevoie de ea

Dacă o vom întreba pe Irina cum i-ar plăcea să-şi sărbătorească ziua de naştere anul viitor, se va întâmpla ceva foarte interesant. Ochii îi vor străluci împrejur, ca şi cum ar încerca să descopere ceva – şi anume ce i-ar plăcea să facă la anul. Ceea ce într-un fel e mai degrabă ciudat. Pentru că ceea ce se va întâmpla la anul nu poate exista încă. Şi totuşi ochii ei vânează acest eveniment viitor ca şi cum el există deja. În mod logic, probabil că Irina inventează pe moment ceea ce ar dori să facă anul următor – o cină, o petrecere care încă nu există. Şi totuşi, ea caută ceva ce există deja undeva. E ca şi cum ar încerca să găsească sau să descopere care e dorinţa ei pentru anul viitor, decât să inventeze ceva nou.

Acest detaliu este extrem de important pentru că, după cum vom mai vedea, „a descoperi" este de mai mare ajutor decât „a inventa".

Simţ şi Văz

Vom folosi de acum înainte termenii „a vedea" şi „văz" ca metaforă pentru toate simţurile, dintre care nu putem oricum numi decât cinci. În acest sens, orbirea lui Gloucester poate apărea îngrozitoare, totuşi există o soartă şi mai întunecată decât a ţi se scoate ochii: soarta lui Oedipus, a-ţi scoate proprii ochi. Din păcate, această metaforă nu este

doar o suferință exotică; orbirea produsă de noi înșine este o cauză comună a blocajului.

Un loc pentru a Vedea

Dacă Irina se simte blocată, dacă simte că „nu știe ce fac" se datorează faptului că nu mai vede ținta. E un pericol major, pentru că ținta este singura sursă a întregii energii practice a actorului. Fără mâncare, murim. Orice formă de viață are nevoie de a prelua ceva din exteriorul său înspre interiorul său, pentru a supraviețui. Actorii sunt hrăniți și energizați de ceea ce văd în lumea înconjurătoare. Însuși termenul de „teatru" provine din grecescul „theatron", care înseamnă „un loc pentru a vedea".

Cu siguranță trebuie că ne hrănim atât cu ceea ce se află în exterior, *cât* și cu ceea ce se află în interior, nu ? E posibil ca această afirmație să fie adevărată, însă nu ne este de mare ajutor. Pe Irina o va ajuta mult mai mult să transfere toate mecanismele interioare, toate motivațiile, sentimentele, gândurile, energiile, etc. din interior și să le re-plaseze în țintă. Ținta va juca atunci același rol de energizare pentru Irina precum o baterie care oferă electricitate. Când ceva ne mișcă adânc, psihologia ne învață că aceste sentimente puternice vin de undeva din interiorul nostru. Însă pentru actor principiul opus este de mai mare ajutor. Cu alte cuvinte, e mai util ca actorul să-și închipuie că ținta este cea care ne provoacă aceste puternice reacții. Irina renunță așadar la control și îl încredințează acelui lucru pe care îl poate vedea. Actorul abdică de la putere în favoarea țintei.

Nu există nici o resursă internă care sa ne facă independenți de alte lucruri. Nu există nici o dinamică internă independentă de lumea exterioară. Noi înșine nu existăm separat, ci numai într-un context dat. Am fi nechibzuiți să ne imaginăm că putem supraviețui în afara unui context. Actorul nu poate juca decât în relație cu ceea ce se află în exterior: ținta.

4. Ţinta este întotdeauna specifică

O țintă nu poate fi o generalizare. Ținta este întotdeauna specifică. Știm că ea poate fi abstractă, ca în: „Nu vreau să știu ce aduce viitorul". În acest exemplu, deși „viitorul" e o chestiune abstractă, nu e una generalizată. Întrucât eu „nu vreau să știu" elemente specifice pe care „viitorul" le-ar putea aduce.

După cum am văzut mai înainte „mă lupt pentru viaţă" are ca ţintă „viaţa". Soldatul rănit, luptând pentru viaţă, va avea o imagine specifică a următorului moment de trăit de care are nevoie. El nu se luptă aşa, în general. Nu e nimic general în lupta sau încercările sale. Fiecare mişcare, efort, tuse, sunt susţinute de imaginea următoarei clipe de viaţă pe care o vede şi de care are nevoie. Dacă îşi înghite saliva, dacă trage în piept o nouă gură de aer, dacă îndură următorul spasm de durere, atunci poate că mai e o speranţă.

Specificitatea ţintei este diferită pentru fiecare dintre noi. Fiecare vedem diferite ţinte, chiar şi atunci când privim cu toţii la acelaşi lucru. Rosalinda vede un alt Orlando decât Orlando văzut prin ochii gelosului său frate Oliver. Lumea exterioară este întotdeauna specifică. Acel ceva din exterior, ţinta, nu poate fi decât specifică.

5. Ţinta este în continuă transformare

Am văzut că pentru Rosalinda nu este de-ajuns să-l iubească pe „Orlando". Ea trebuie să vadă un anume Orlando specific. Pe de altă parte, acel specific Orlando se transformă într-un alt specific Orlando. La început, poate Rosalinda vede un tânăr fanfaron care acceptă provocarea luptătorului Ducelui; apoi poate ea va vedea un David romantic care şi-l înfrânge pe al său Goliath; apoi ea-l va privi poate ca pe un tânăr pierdut. Orlando va suporta de-a lungul lui *Cum vă place* nenumărate mutaţii în alţi şi alţi „Orlando" diferiţi. Rosalinda va trebui aşadar să negocieze cum reacţionează faţă de fiecare Orlando. Îi rezistă, îl sărută, îl tachinează, îşi bate joc de el, îl seduce, îl induce în eroare sau îl oblojeşte ? Şi misiunea nu se opreşte numai la nivelul lui Orlando, întrucât Rosalinda va trebui de asemenea să răspundă la metamorfozele repetate ale tuturor celorlalte ţinte din universul său. Simplii ciobani devin poeţi nevrotici, nobili se preschimbă în tâlhari, şi chiar propriul trup se transformă într-un obiect ambivalent de dorinţă şi iubire. Realizarea că ţinta se transformă permanent îl va elibera pe actor să o joace pe Rosalinda.

6. Ţinta este întotdeauna activă

Nu numai ca ţinta este în continuă transformare, dar ea însăşi exercită acţiuni încontinuu. Iar tot ceea ce face ţinta trebuie să fie schimbat de actor. În loc să dorească să-l înveţe pe Orlando ce este dragostea, s-o lăsăm pe Rosalinda să vadă un Orlando care continuă să

sentimentalizeze iubirea, iar ea trebuie să încerce să schimbe aceasta. În loc să dorească s-o omoare pe Desdemona, să-l lăsăm pe Otello să vadă o soție care îl distruge, iar el trebuie să încerce să schimbe aceasta. În loc să dorească să o înfrunte pe Goneril, să-l lăsăm pe Lear să vadă o fiică care îl umilește, iar el trebuie să încerce să schimbe aceasta.

Ţinta externă

Ținta activă plasează energie în afara noastră în așa fel încât să ne putem lovi de ea și ricoșa, să putem reacționa la ea și să ne hrănim din ea. Ținta devine astfel o baterie externă.

Așadar, în loc de a mă întreba mereu „Ce fac *eu* ?", e mai de folos să mă întreb „Ce *mă* face ținta să fac ?". Prima întrebare fură energie de la țintă și o stochează în „eu". E de folos să observam aici că „Eu" este un cuvânt primejdios pentru actor și e mai bine sa fie folosit cu precauție. „Mă" e de obicei mai util.

Cu cât actorul plasează mai multă energie în țintă, cu atât mai mare e libertatea sa. A fura energie de la țintă paralizează actorul. Dacă Irina încearcă sa preia putere de la țintă și să o păstreze în ea însăși, se va bloca.

Dacă Julieta *„vrea să iasă afară din casă"*, logica, bineînțeles, insistă că întreaga dorință, „vrutul", vine dinăuntrul Julietei. Adevărat, desigur. Dar Irinei îi va fi poate mai de folos să privească din persectiva casei care trebuie părăsită. Oricât de adevărat ar fi că dorințele originează în noi înșine, este mai util să ne imaginăm că floarea este cea care ne face să o mirosim sau vinul este cel ce ne face să-l gustăm. Când actorul se simte blocat, cel mai indicat este să dizolve *„Ceea ce eu vreau"* în imaginea lucrului care *mă* face să îl doresc: un regat, o bere, libertate, pace.

În consecință, Romeo trebuie să centreze scena balconului pe Julieta și mai puțin de el însuși. Iar Julieta trebuie să centreze scena balconului pe Romeo și mai puțin pe ea însăși. Julieta îl vede pe acel Romeo care are nevoie să fie curtat, îmblânzit, susținut, prevenit, speriat, înveselit, descoperit, reasigurat, deschis, certat, protejat, îmboldit, înnobilat, potolit, înfierbântat, răcit, sedus, abandonat, iubit.

Pentru Julieta, scena nu e despre ea și despre ceea ce își dorește ea; ci despre diferiții Romeo pe care îi vede și cu care interacționează. Energia actorului nu vine dinăuntru, dintr-un soi de centru intern concentrat, ci din lumea exterioară pe care o percepe Julieta: briza care

îi mângâie obrazul, prospectul căsătoriei care o îngrozește, buzele pe care le dorește. Ținta este totul.

Pentru aceste scopuri practice așadar, nu există o sursa interioară de energie. Toată energia își are originea în țintă.

Ţinta secundară

Ochii Irinei nu trebuie să ramână neapărat lipiți de partenerul său. Când mă plimb pe plajă discutând cu prieteni, mă voi împiedica dacă continuu să îi privesc în ochi. Putem discuta privind prin lucrurile la care ne uităm: alge, pescăruși, mici ochiuri de apă. Când aducem vești proaste, ne putem fixa privirea la linguriţa cu care amestecăm în cafea, pentru a evita contactul vizual incomod. Înseamnă cumva că ne uităm numai la cafea ? Nu. Înseamnă că nu vedem deloc cafeaua, ci ne imaginăm doar chipul interlocutorului care se preschimbă de durere ? Nu. Le vedem pe amândouă concomitent. Cum reușim să facem acest lucru, nu avem nevoie să știm. Ceea ce trebuie sa știm este că există întotdeauna cel puțin o țintă, deși poate că există mai mult decât una în același timp.

O digresiune. Un experiment cu hipnoză

Chiar și atunci când nu suntem conștienți de ceea ce este specific în jurul nostru, fabricăm ceva. Imaginația se ferește de general și necunoscut. Chiar dacă n-ar fi fost nici o țintă, am fi inventat noi una. Sigmund Freud descrie experimente unde pacienților hipnotizați li s-au dat instrucțiuni ca la un anume semnal să-și atingă urechea. Odată pacienții treziți, semnalul e dat și pacienții își ating ascultători urechea, fără să știe de ce. Ceea ce îl fascinează însă pe Freud este că, atunci când sunt întrebați de ce își ating urechea, pacienții dau întotdeauna un motiv specific. *„Pentru că mă mănâncă urechea"*, de exemplu. Aceasta sugerează două posibilități. Prima, că preferăm să mințim decât să admitem că nu suntem raționali. A doua, mai utilă actorului, că nu putem gândi decât în termenii unei ținte specifice... și chiar vom oferi una dacă aceasta nu pare să existe.

Ce NU este ţinta

Ținta nu este un obiectiv, sau o dorință, sau un plan, sau un motiv, sau o intenție, sau un centru al atenției, sau o cauză. Cauzele reies din

țintă. O cauză este o modalitate de a explica de ce facem anumite lucruri. Acest „de ce" poate fi, desigur, interesant. A se întreba neîncetat „de ce ?" poate însă duce un actor să se trezească cu mâinile legate la spate. De ce se îndrăgostește Julieta de Romeo ? În mod clar, dacă Irina ar putea să răspundă întrebării în totalitate, ar însemna că a pierdut complet din vedere miezul problemei. Nu putem cunoaște în totalitate „de ce" facem anumite lucruri. Ne vom ocupa însă de pericolele lui „de ce" mai târziu.

Ținta nu este nici „centrul atenției" (focus). Centrul atenției este o expresie înșelătoare, întrucât sună ca și cum ar avea foarte mult de-a face cu ținta. *„Mă concentrez asupra ceva"* este însă cu totul diferit decât *„văd ceva"*. Și merită să ne oprim asupra deosebirii. Ținta trebuie *văzută:* „punctul" asupra căruia „mă concentrez" presupune că sunt în măsură să decid dacă să mă concentrez asupra acelui punct sau nu. Ținta este însă stăpânul. „Punctul de concentrare" sună mai degrabă a servitor. Probabil că actorului îi va apărea mai ușor, mai confortabil să aleagă puncte de concentrare decât să reacționeze la diferite ținte. Posibilitatea de a alege aceste puncte de concentrare îl poate ajuta pe actor să se simtă în control. Acest tip de control nu este însă un prieten de lungă durată; dimpotrivă, el tinde să-l întoarcă pe actor înapoi în sine însuși. Alegerea unui punct de concentrare are puterea de a ascunde privirii lumea din afară cu toți stimulii ei hrănitori, întrucât tinde să amplaseze înăuntrul actorului toate acele energii care sunt mult mai utile amplasate în exterior.

Înainte de a ne gândi la control, ne va fi de ajutor sa luăm în considerare o „alegere incomodă".

Prima alegere incomodă: concentrare sau atenţie

Aceasta este prima dintre alegerile incomode ale actorului. Dilema este creată între două elemente ce par să se afle într-o relație amicală. De fapt, ele se distrug reciproc. Oricât de mult am dori să beneficiem de ambele, nu putem păstra decât pe unul dintre ele. Ele par însă atât de asemănătoare ! Nu le putem avea pe amândouă în același timp, ca un fel de asigurare ? Din păcate, nu.

Este foarte important să nu ne concentrăm niciodată, întrucât concentrarea distruge invariabil atenția. Nu putem fi atenți la ceva și să ne concentrăm asupra sa în același timp. Aceasta este prima alegere incomodă: concentrare *sau* atenție. Tu alegi. Nu le poți avea pe amândouă, asta-i tot.

Însă înainte de a face o alegere, e de folos să reflectăm la următoarele. Atenţia se referă la ţintă. Concentrarea se referă la mine, la actor. Dacă mă concentrez intens asupra unui alt obiect sau altei persoane, încetul cu încetul voi ajunge să îl/o văd din ce în ce mai puţin, căci voi vedea de fapt cum văd *eu* acea persoană. Cu alte cuvinte, într-un sfârşit, e iarăşi vorba despre mine. Concentrarea pretinde a se referi la lumea exterioară, de fapt nu este aşa.

Preferăm *concentrarea* în pofida atenţiei pentru că putem să-i „dăm drumul" sau s-o „stingem". Cu *atenţia* lucurile stau diferit. Este dată şi trebuie să fie găsită. Producem concentrare la kilogram şi credem că putem să-i controlăm fluxul. Este exact motivul pentru care nu ne este de mare ajutor. Atenţia însă, n-o putem controla, şi de aceea este atât de folositoare şi înspăimântătoare în acelaşi timp. Concentrarea poate fi la fel de înspăimântătoare. Efectul concentrării este precum scăparea din casa de groază din *Unchiul Silas:* oricât de departe am fugi, sfârşim prin a ajunge, într-un mod misterios, în aceeaşi casă. Irina nu poate crea nimic în interiorul său. Nu există în interior un centru al creativităţii pe care ea să-l poată stimula pentru a fabrica o soluţie la problemele sale. Nu poate construi nici un sentiment, nu poate fabrica nici un gând. Atunci ce poate face ? Tot ceea ce poate face Irina este să vadă lucruri, să acorde atenţie.

Foarte enervant, Irina nu se poate forţa să vadă lucrurile cu atenţie. Ca noi toţi, ea se poate forţa numai să NU vadă. Se poate orbi. Ea se poate forţa totuşi *„să privească"* la lucrurile din jur. Dar „a privi la" e foarte deosebit de „a vedea". Această deosebire este esenţială pentru actor. „A privi la" presupune că eu am abilitatea de a alege unde să-mi plasez centrul atenţiei. „A vedea" înseamnă a da atenţie la ceea ce există deja. Pot să privesc la ceva fără ca să-l văd cu adevărat, precum în cazul preotului fără pantaloni. A vedea presupune că ceea ce este văzut are libertatea de a mă surprinde, de a fi diferit de ceea ce mă aşteptam.

Foamea

Să ne imaginăm că ne e foame şi nu avem nimic de mâncare în apartament. Nu contează cât de des căutăm în frigider, el va rămâne gol. Singurul loc unde putem găsi mâncare este în lumea din afară. Dacă rămânem înăuntru, murim de foame, nu contează câte ture dăm prin casă. Pentru actor, *a vedea* este echivalent cu a păşi în lumea din afară. Ni se pare că a sta acasă înseamnă a fi în siguranţă, pe când pe străzi pare atât de nesigur. Dar aceasta este o iluzie. Nu acasă suntem în siguranţă, ci numai afară, pe stradă. Nu vă duceţi acasă !

CAPITOLUL 3

TEAMA

Dacă ținta este atât de importantă, cum de reușim să fim separați de ea așa de ușor? Răspunsul este simplu. Teama este cea care ne desparte de țintă. Teama ne taie legăturile cu singura noastră sursă de energie. Astfel, Teama ne înfometează. Nici o activitate teatrală nu absoarbe mai multă energie decât lupta cu efectele Fricii. Ea este, cu o singură excepție, distructivă. Cu cât Teama se învârte mai mult prin sala de repetiție, cu atât mai mult procesul de lucru are de suferit. Teama face foarte dificilă discuția deschisă despre un conflict. Din teamă, ne simțim obligați să cădem de acord. Teama creează la fel de mult consens fals ca și competiția. O atmosferă de lucru sănătoasă, unde putem risca și greși, este indispensabilă. Teama ne uzurpă încrederea în noi înșine și ne blochează procesul de lucru. Repetiția trebuie să dea un sentiment de siguranță, pentru ca spectacolul să pară periculos.

Ce este însă această Teamă cu majusculă? E dificil să o definim, pentru că este un amalgam personal de emoții mișcătoare, ce-și schimbă permanent forma precum un banc de pești. Nu trebuie confundată cu sentimentul pe care oricare dintre noi l-ar încerca dacă un bărbat mascat ar năvăli în cameră, agitând o pușcă automată.

Câteodată, această Teamă vine purtând o mască, aroganța fiind una din deghizările ei favorite, manierismul alta. Și deși câteodată suntem foarte conștienți că suntem posedați de această „Teamă", sunt momente când parazitul este invizibil gazdei sale. Mai rău, această „Teamă" nu este definibilă, fiindcă în mod ciudat ea nu există cu adevărat, după cum vom vedea mai târziu. Putem însă deduce că e sănătoasă și prosperă când resimțim blocaje.

Totuși, Irina poate răsufla ușurată, pentru că toate problemele cauzate de teamă pot fi rezolvate dacă rămânem în *acum*. Până la urmă, Teama actorului se va dovedi un tigru de hârtie, un Vrăjitor din Oz ce se fărâmițează când e scos la lumină. E ușor de spus „Nu-ți fă griji!". Ba chiar se află în topul sfaturilor contraproductive. Dar de fapt chiar nu e cazul să ne facem griji. Cum să facem asta, când grijile sunt chiar cauza problemei!? A lua precauții e un lucru prudent, a-ți face griji e întotdeauna imprudent.

Putem să o scoatem la capăt cu Teama. Dar în primul rând trebuie să o recunoaștem și să o vedem. E mai bine însă să facem acest lucru la rece, decât atunci când suntem deja prinși în strânsoarea sa. Numai atunci când ne putem vedea Teama clar o putem analiza, obiectiviza și depăși. Următoarea fabulă ne-ar putea fi de ajutor în acest sens.

O fabulă: Diavolul

Teama este precum diavolul. Vestea bună este că el nu există. Vestea proastă este că acesta este chiar motivul pentru care nu reușim să scăpăm de el. Dorința lui cea mai fierbinte este să te despartă de țintă: *„Nu te uita la țintă. Acolo nu este nimic legat de personajul tău"*, ne șoptește el la ureche. Teama poate atunci să ne mintă că miza e alta: *„Miza ta e legată doar de tine, de actor. Vei reuși tu, actorul, sau vei eșua ? Vei fi tu, actorul, judecat ca fiind bun, sau slab ? Vei părea talentat ? Vei arăta bine ? Vei fi dorit ? Vei fi abandonat ? Umilit ? Vei fi, vei fi, vei fi... ?"*. Dacă se ajunge la această etapă nefericită, ar fi bine să ne amintim ce I-a spus Hristos diavolui în deșert: *„Treci în spatele meu, satană!"*. Scenariul este fascinant: diavolul își adună puterea pâlpâind de-o parte și de alta a vederii noastre. Ne face cu ochiul din stânga și din dreapta, scindat, niciodată drept în fața noastră, nici complet în afara câmpului nostru vizual. Dacă am putea să-l vedem din cap până-n picioare în fața noastra, și-ar pierde puterea, pentru că am înțelege că nu există cu adevărat. Puterea diavolului constă în faptul că nu putem să prindem decât frânturi din el. De aceea, cel mai bine este să-l punem la locul lui, undeva în urma noastră. Numai acolo va fi în afara câmpului nostru vizual și astfel vom putea merge înainte. Va încerca însă în repetate rânduri să ne invadeze câmpul vizual periferic. Ne sperie gândul că vrea să ne sară în față, însă chiar asta este marea sa cacialma. Dacă diavolul ne-ar confrunta direct, el ar pieri. El conduce prin amenințarea că, precum Gorgona, simpla lui vedere ne-ar putea distruge. Adevărul este exact opusul: dacă am reuși să-l vedem în întregime, el ar fi cel care ar fi distrus.

Nu putem să ne descotorosim niciodată complet de Teamă. Însă putem să o dăm afară din calea noastră și să o lăsăm mereu în spate.

Toate problemele blocajului se rezolvă în „acum".

Teama nu există în *acum*. De aceea, ea trebuie să inventeze un timp imaginar pe care să-l populeze și să-l conducă. Ea ia singurul timp real,

prezentul, și-l împarte în două false zone temporale. Numește o parte din acest fals timp Trecut, și pe cealaltă, Viitor. Și acestea sunt singurele două locuri în care poate trăi. Ea guvernează viitorul sub forma Anxietății, și trecutul sub forma Vinii.

Astfel, actorul e păcălit în a lăsa ținta din prezent în urmă, ascunzându-se cu Teama prin trecut sau viitor, iar rezultatul final va fi blocajul. De fapt, deși efectele Temerii sunt resimțite în prezent, blocajul poate începe numai în trecut sau viitor. Un exemplu este frica de „a fi secătuit". Actorii își uită rareori replicile când rămân prezenți. Imediat ce Irinei îi trece prin gând: *„O, Doamne, nu cred că îmi pot aminti următoarea replică!"*, ea deja prezice ceea ce se va întâmpla și părăsește prezentul. *„Îmi voi uita textul!"* anticipează viitorul, dar o și păcălește pe Irina în a uita textul de acum.

O altă rețetă clasică de dezastru este: *„Partea pe care tocmai am terminat-o a fost îngrozitoare, dar voi încerca s-o fac excelentă pe următoarea!"*. În secunda în care învinuiesc prezentul ca să flirtez cu trecutul sau viitorul, ofer Fricii o șansă superbă. Teama nu poate respira atâta timp cât actorul rămâne prezent. Toate problemele blocajului sunt vindecate în *„acum"*.

Prezența

Trebuie actorul să încerce să fie prezent ? Răspunsul este negativ. Nu putem încerca să fim prezenți tocmai pentru că *suntem* deja prezenți. Și atunci, ce rămâne de făcut ? Putem lucra cu dubla-negație ? Putem, de exemplu, încerca să facem în așa fel încât să nu mai fim absenți ? Problema stă în faptul că orice „a încerca" tinde să-l facă pe actor să se concentreze, ceea ce congelează fluxul atenției și retează ținta.

„A fi prezent pare atât de greu, a rămâne prezent pare însă și mai dificil!". Ambele afirmații sunt de fapt înșelătorii ale Fricii. În realitate, suntem prezenți și nimic din ce putem face nu poate altera această condiție. Putem însă crea fantasme conform cărora ne aflăm altundeva. Ba chiar, am dezvoltat mecanisme atât de ingenioase pentru ne amăgi că suntem absenți, încât ne este extrem de dificil să le oprim. Anumite principii sunt însă întotdeauna de ajutor. Primul: cum suntem deja prezenți, nu putem *deveni* prezenți. Când *încercăm* să fim prezenți, ne aflăm de fapt în geniala cacialma a Fricii. „A încerca" este deseori

fatal, pentru că „a încerca" ne face să ne concentrăm, ceea ce ne trimite la acel *acasă* despre care vorbeam mai devreme. Teama utilizează deseori acest șiretlic pentru a ne dezorienta: ne face să ne luptăm să devenim ceea ce, de fapt... suntem. Să ne imaginăm că ne aflăm în vizită, așezați comod pe o canapea, când brusc gazda intră în cameră și insistă să luăm loc. La afirmația noastră că suntem deja așezați, gazda răspunde incontinuu: *„Păi, încearcă mai tare!"*. Să zicem că decidem că gazda este cea sănătoasă mintal, așa că încercăm să îi facem pe plac și să „ne așezăm mai tare" pentru că, dintr-un motiv sau altul, nu o facem îndeajuns de bine, pe când gazda devine din ce în ce mai frustrată și ridică vocea... Pe cât pare de absurd acest scenariu, este foarte asemănător cu cel în care Teama ne face să „încearcăm" să fim prezenți. Ajungem atât de dezorientați încât ne trântim singuri la podea. Atunci Teama poate veni să ne ia de călcâie și să ne scoată afară din scenă.

Parte din antidotul blocajului este să-ți amintești calm că ești prezent și că nimeni și nimic nu te poate răpi. Nu, nici chiar tu însuți nu poți năvăli cu un căluș îmbibat în cloroform ca să te răpești singur. Cel mai rău lucru care se poate întâmpla este să te amăgești că nu ești prezent. Nu ne putem *lupta* pentru a fi prezenți, nu putem decât *descoperi* că suntem prezenți. A fi prezenți ne este dăruit, ca un cadou. Nu ne poate fi furat, însă putem să ne păcălim singuri în a crede contrariul.

Ascunderea regulilor

Teama nu are nici o putere asupra țintei, însă ne poate face să credem că ținta ne-a abandonat. Pentru a ajunge aici, Teama trebuie să ne creeze iluzia că regulile țintei nu mai există, și deci Teama încearcă sa le ascundă rând pe rând. Atacă prima regulă, și anume că întotdeauna există o țintă. *„Este o minciună"*, șoptește Teama. *„Ești cu totul singur. Nu poți depinde decât de tine însuți"*.

Distrugerea spațiului

Distanța ne dă putere pentru că avem nevoie de spațiu pentru a putea vedea. Dacă stăm în același loc cu un obiect, nu îl vom putea niciodată vedea. Așa că Teama trebuie acum să ascundă vederii noastre

cea de-a doua regulă, și anume că ținta există întotdeauna în exterior, la un spațiu măsurabil. Teama distruge senzația distanței și a spațiului, pretinzând că imaginația există în exclusivitate în interior: *„Tot ceea ce îmi imaginez trebuie să se petreacă în propria minte. Imaginația este internă. Tot ceea ce îmi imaginez are loc chiar înăuntrul meu"*. Această logică întunecată dă rezultate pe măsură. Deja nu mai pare să existe nici o distanță ajutătoare între noi și țintă. Acel abis benefic a dispărut, și acum suntem înghesuiți nas în nas cu lumea din afară, precum o față lipită de un geam obscur. Când nu mai există distanță, nu mai există văz.

Distrugerea timpului

Teama mai subminează și a treia regulă, și anume că ținta există deja. Teama reușește să ne dezorienteze scindând timpul în oglinzi paralele, ca un fel de ascensor care ne multiplică la nesfârșit pe măsură ce așteptăm să ajungem la etajul dorit. Aceste oglinzi, trecutul și viitorul, ne distrag până când nu mai putem zări ținta în depărtare, făcându-ne cu mâna.

Apoi, Teama își sună prietenii sus-puși – Vina, Obligația, și Pedeapsa, pentru a o ajuta să ne controleze. Ne aruncă pe umeri Responsabilitatea, și ne pune în jurul gâtului lanțul Datoriei. *„Depinde numai de tine"*, șoptesc toate, *„să inventezi lucrurile. Nimic nu așteaptă așa, să fie descoperit. Datoria ta este să fabrici totul, să energizezi și să controlezi totul. Ești singurul responsabil pentru absolut... tot. Ești responsabil chiar și pentru ceea ce NU se întâmplă. Dezamăgești pe toată lumea. De ce ești atât de leneș/ inutil/ secat/ nechibzuit/ lipsit de imaginație/ lipsit de talent?"*. Nu există un moralist mai strict decât Teama, și nici un moralist nu îi este străin.

Distrugerea specificului

Teama trebuie acum să estompeze a patra regulă, care declară că ținta este întotdeauna specifică. Lucrul de care ne este teamă într-un mod irațional cu siguranța ne *apare* „specific". Însă dezastrul-fantomă doar ne pare îngrozitor de real. Atât de îngrozitor, de fapt, încât nu ne dăm niciodată voie să ne apropiem îndeajuns pentru a-l examina. Deci suntem înspăimântați că vom... ce? Merită să ne punem această

simplă întrebare. Este atât de evidentă încât deseori nu ne lăsăm timp pentru a-i răspunde. Ce s-ar putea întâmpla ? Să jucăm prost ? Să uităm replicile ? Să ne dovedim imaginaţia inadecvată ? Să cădem de pe scenă ? Din câte ştiu eu, nimeni nu a murit pentru că a dat o slabă reprezentaţie. Teroarea care ne pare atât de hiperbolic de reală se diminuează la o privire mai de aproape. Normal, e trist când producem muncă de slabă calitate. Pe de altă parte, a produce şi o anumită cantitate de acest fel este inevitabil şi trebuie să ne împăcăm cu ideea. Cea care ne face să producem muncă de slabă calitate în mod artificial însă este chiar Teama. Aşa că frica de a produce rezultate slabe poate face o profeţie să se împlinească, prin acelaşi mecanism prin care vina ne poate face iresponsabili.

Însă această teamă că lucrurile pot degenera într-atât de rău, suferinţa provocată de această nelinişte sunt cu totul disproporţionate in raport cu distrugerea care ar putea răvăşi Pământul dacă dăm o reprezentaţie plicticoasă ! Călindu-ne în aşa fel încât să putem privi în faţă lucrul de care ne este teamă va diminua acea teamă. Tactica Fricii este să ne oprească din a o privi în ochi. Şi de fapt de a privi la orice altceva atent şi îndeaproape. În mijlocul panicii este greu să ne reamintim că simplul act de a fi atent are potenţialul de a calma. De fapt, numai atenţia aduce pacea. Dacă suntem atât de îngroziţi de ceea ce am putea vedea încât nu suntem atenţi la nimic împrejur, ne abandonăm haosului.

Distrugerea mişcării

Teama mai încearcă să submineze şi regulile cinci şi şase, şi anume că ţinta este întotdeauna activă şi în transformare. *„Greşit !“* spune Teama. *„Ţinta este pasivă, imobilă şi neschimbătoare“*. Atunci când ne plângem că partenerul este de lemn, că nu-şi joacă scena cum trebuie, Teama este vivace, sănătoasă si la lucru. *„Nu-mi dă nimic înapoi“*. Un partener rigid poate să nu ne inspire deloc, însă e foarte grav dacă sunt la nivelul la care monitorizez calitatea reprezentaţiei partenerului. Ar fi mai de folos să mă întreb dacă persoana care este rigidă nu sunt eu de fapt. Actorul dezamăgit de jocul partenerului – *„Cutare nu mă face să cred că Julieta mă iubeşte îndeajuns pentru a-mi putea juca rolul cum trebuie în această scenă !“* – trebuie să îşi poată închipui, să poată vedea o Julietă care îl iubeşte îndeajuns. Este

provocarea actorului de a crede, mai degrabă decât problema partenerului de a-l convinge.

În mod asemănător, când ne plângem că *„Îmi tot aud vocea în ecou, bolborosind monoton, neîntrerupt"*, putem deduce că Teama e hotărât la lucru în actul său de sabotaj. Pentru că, bineînțeles, oricând îmi ascult vocea și pot asculta cum sună, pare că e plictisitoare. Vocea este un instrument pentru a face lucruri. Nu este o unealtă pentru o exprimare generalizată de sine. Pentru a folosi cuvintele eficient, trebuie să-mi imaginez ce aude și ce nu aude partenerul. Trebuie să-mi imaginez ce pot auzi spectatorii și ce nu. Trebuie să fiu în contact cu ținta permanent. Când, în mijlocul vorbirii, mă opresc să ascult „cum vorbesc", invariabil îi voi dezorienta atât pe cei cu care vorbesc, cât și pe mine însumi. Propriile cuvinte vor începe să sune fals. Propriile vorbe devin false în exact momentul în care le detașez de țintă. Cele mai inteligente cuvinte devin flecăreli goale atunci când sunt divorțate de țintă. Această situație apare rareori în viața reală, pentru că în viața adevărată, rămânem fără cuvinte când ne pierdem de țintă. Însă atunci când jucăm teatru, învățăm pe dinafară bucăți imense de cuvinte dintr-un scenariu scris de altcineva. Asta nu ne eliberează însă de responsabilitatea de a ataşa aceste cuvinte de lumea exterioară. Ne putem imagina că, de unele singure, cuvintele pot construi un sens. Însă până și cel mai sclipitor scenariu este neinteligibil dacă nu e legat de lumea exterioară, dacă e detașat de țintă. Fiecare cuvânt, de fapt, trebuie să fie motivat de lumea din afară. Poate această realizare ne explică într-un fel de ce de multe ori ne zgârie urechile propriile voci înregistrate pe o casetă. Când totul în jur pare mort, e de fapt o iluzie. Teama a reușit să ne prostească până la gradul în care nu mai suntem în stare de a vedea ținta evoluând, în perpetuă mișcare.

Ochiul Năzdrăvan

Teama ne scindează într-o altă duplicitate amăgitoare: tu și celălalt tu, „judecătorul", tu-care-faci și tu-care-observi. Acest al doilea *tu*, care monitorizează, e un critic dur care lucrează fără odihnă la un proces verbal. *„Cum fac ?... Bine ?... Atât de rău ?"*. Și nu te poți nici ascunde, nici scăpa de acest ochi năzdrăvan. Așa că ajungi să crezi că ești propria ta țintă. Nimic nu te poate salva, iar propriul tău ochi năzdravan, planând în afara și în jurul propriului corp, te distrage

dinspre orice altă țintă. Ți se pare că ești complet singur, având drept companie doar o țintă falsă, care și ea e doar o parte ruptă din tine, dansând deasupra capetelor spectatorilor, făcându-ți cu ochiul și zeflemisindu-te. *„Ești inutil!"*. Sau, rareori, *„Ești genial!"*. Astfel devii propriul tău cel mai bun prieten, și deci singurul tău prieten. „De *cine altcineva am nevoie, când mă am pe mine însumi!?"*. În această fierbinte relație, nu mai există loc pentru un al treilea, iar în tot acest timp Teama zâmbește și ne face cu mâna.

O digresiune: Narcis, Eccho și Meduza

Pericolele ochiului năzdrăvan se ascund în miturile lui Narcis sau al Medusei. În mitologia greacă, zeii l-au pedepsit pe Narcis pentru că își privea propria reflexie în apă. El a fost transformat într-o floare și condamnat să se uite la el însuși de-a pururi. Zeii însă nu l-au pedepsit pe Narcis nici pentru că o ignora pe Eccho, nici pentru obsesia propriei frumuseți. Ba chiar, dacă și-ar fi văzut cu adevărat frumusețea, poate că lui Narcis i-ar fi fost mult mai bine. Și atunci de ce l-au pedepsit ?

Problema este că altceva s-a petrecut în apă. Narcis și-a surprins propria privire privindu-l înapoi. S-a văzut pe sine însuși văzând. Or atunci când a început să se privească pe sine însuși privind, acțiunea de a vedea s-a transformat într-o stare lipsită de viață. El a reușit să descopere singura metodă de a se orbi pe sine: abuzându-și în mod pervers vederea, întorcându-și privirea nu asupra lumii exterioare sau asupra lui însuși, ci asupra propriului văz. Astfel, a reușit să-și paralizeze propriul văz.

Meduza Gorgona a suferit o soartă asemănătoare. Privirea sa împietrea victimele. În scutul lui Perseu, ea și-a văzut proprii ochi văzând. Privirea sa ucigătoare s-a reflectat în oglinda scutului și a paralizat-o. Actorul face aceeași greșeală atunci când crede că relația sa cu lumea exterioară este o stare interioară pe care o poate stăpâni. Văzul nu este o proprietate de valoare, ci o resursă esențială pe care o împart cu tot ceea ce văd. Sărmanul Narcis îngheață de-atunci prin grădini în fiecare martie. Să ne amintim povestea sa atunci când ne simțim paralizați. E mai constructiv să ne aruncăm asupra unei ținte decât să ne monitorizăm singuri.

Miturile lui Ecchо si Narcis nu au fost create doar ca niște povești drăguțe, bune pentru o frescă. Poveștile nu fac niciodată ceea ce vrem noi, dar vom reveni la această idee într-unul din capitolele următoare,

Toate acestea sunt însă vești neplăcute. Ce poate, deci, încerca să facă actorul înfricoșat ? Din nefericire, „a încerca să facă" este chiar o parte din problemă. „A încerca" va conduce la concentrare și la... *„Nu știu ce fac"*. Atunci va trebui să abordăm problema din lateral pentru o vreme, pentru că Teama ne face să ne învârtim în cercuri, din ce în ce mai orbi la lumea exterioară.

A doua alegere incomodă: libertate, sau independență

Înainte de a găsi ieșirile de urgență, trebuie să luăm în considerare a doua alegere incomodă. Poți fi ori liber ori independent. Tu alegi. Poți s-o ai pe una sau pe alta, dar niciodată pe amândouă, pentru că ele se distrug una pe alta.

Libertatea este totul, pe când independența nu este nimic. Independența e născută din frică. Dorința de independență e comună. Nu dorim să depindem de lucruri care ne-ar putea dezamăgi. Însă a încerca să renunțăm la toate dependențele e o nebunie. Avem nevoie de lumea din afară – de oxigen, mâncare și stimuli. Avem nevoie de țintă. Libertatea, pe de altă parte, este un mister. Ca și prezența, ea este un dat. Oricât de oprimați am fi, ne rămâne întotdeauna o scânteie de libertate care ne face umani. În mod ciudat, deseori găsim ideea de reală libertate înspăimântătoare. Ca și prezența, libertatea pare prea uriașă și alarmant de lipsită de dependențe. *„Nu-mi creez libertatea, așa că nu o pot controla. Însă ceea ce creez eu însumi pot controla în așa fel încât să nu mă părăsească niciodată. Așadar voi inventa o libertate sintetică, îi voi da numele independență, și-o voi pune la putere. Ea va face orice îi cer eu"*. Profesorul Frankenstein a gândit la fel.

Nevoie și ură

Multe probleme ale actoriei derivă din simplul paradox că urâm lucrul de care avem nevoie. Lucrurile cele mai de folos sunt deseori primite în dar. Însă ne e teamă că rezerva se va termina. În consecință, respingem aceste daruri minunate și fabricăm înlocuitori. Aceste copii

inferioare sunt cel puțin ale noastre, din moment ce chiar noi le-am creat. Or creațiile proprii nu ar îndrăzni să ne lase baltă... sau ar îndrăzni ?

Realitatea are enorm de multe responsabilități, așa că în general încercăm să nu trăim în mijlocul ei. Nu putem controla realitatea, ci doar imaginația. Singura problemă este că fanteziile noastre nu există cu adevărat. Așa că, la urma urmei, nu deținem controlul asupra a absolut nimic. Iluzia controlului este însă adânc liniștitoare. Iar prețul pe care îl plătim pentru această pace este inimaginabil.

CAPITOLUL 4

O IEŞIRE

Toate acestea sunt veşti proaste. Ce poate face autorul înspăimântat? Din nefericire „încearcă să facă" este o parte din problemă. „Încearcă" duce la concentrare şi la „nu ştiu ce fac". Avem nevoie să gândim altfel, căci Teama ne trage într-un cerc, făcându-ne orbi la lumea de afară.

Regulile ţintei vor fi bune pentru tine chiar dacă încerci să le încalci. Regulile sunt acolo pentru tine, tu nu trebuie să fii acolo pentru reguli. Poţi să încerci să le încalci, dar nu le poţi schimba. Sunt dincolo de controlul tău; şi numai pentru că sunt separate de tine, în afara ta, libere, pot regulile de fapt să te ajute. Într-adevăr acum îţi vin în ajutor.

Regulile sunt inseparabile, dar e util ca atunci când eşti în panică, să ţi le aminteşti secvenţial, ca să poţi separa o teamă de o alta multiplicată.

1. Există întotdeauna o ţintă

Cum te poate ajuta asta practic, atunci când eşti blocat? Asta înseamnă şi că nu poţi fi singur, oricât ai încerca. Chiar dacă abandonezi ţinta, ea nu te va abandona. Există o mulţime de ţinte; tot ce trebuie să faci este să le vezi. Nu poţi anihila ţinta; nu poţi distruge lumea.

2. Ţinta există în exterior, la o distanţă măsurabilă

Există o distanţă măsurabilă între tine şi ţintă. Tu şi ţinta nu puteţi fuziona. Sunteţi entităţi separate. Nu poţi găsi ţinta în interiorul tău. S-ar putea să nu ne placă această regulă, dar medicamentul funcţionează, mai ales când înăuntru pare a fi întuneric sau haos. Spaţiul şi timpul există într-adevăr. Teama nu le poate distruge. Teama pretinde că spaţiul şi timpul sunt inamicii noştri. Asta e adevărat în cazul personajelor: poate că Romeo şi Julieta au urât separarea şi şi-au dorit o uniune totală, imposibil de obţinut.

Veşti bune şi veşti rele

Iată un prim exemplu dintr-un principiu util: veştile rele pentru personaj sunt veşti bune pentru actor.

În spațiu, e o distanță între Julieta și Romeo. Când își iau la revedere, ea își dorește probabil să se agațe de Romeo. Dar pentru Irina, distanța indestructibilă dintre Julieta și Romeo este extrem de utilă. Căci astfel Irina se poate întinde și întinde ca să-și împiedice iubitul să plece. Această distanță poate fi inamicul Julietei, dar este prietenul cel mai bun al Irinei. Pentru că Julieta își poate dori să nu fie nici o distanță, să devină una cu iubitul ei, dar nu poate asta, și asta nu e numai pentru că o împiedică balconul.

Romeo e diferit, separat și de aceea, în afara controlului ei. Julieta se poate întinde către Romeo, poate încerca să arunce un pod între corpurile și mințile lor. Dar Julieta va eșua, tot ceea vrea Julieta e imposibil de obținut pentru ea. Frustrarea Julietei este speranța Irinei.

Pentru Irina, dimpotrivă, această distanță este cea mai bună veste posibilă, e un spațiu important întru totul acesta unde Julieta poate să continue să încerce să înainteze și să continue să eșueze. Această distanță posibilă e crucială fiindcă o asigură pe Irina că o poate lăsa pe Julieta să încerce cât de mult vrea, iar Irina stă liniștită, căci Julieta nu va obține niciodată ceea ce Julieta vrea.

Această distanță posibilă îi asigură actorului un obstacol de depășit. Dacă n-ar fi nici un obstacol de depășit, n-ar fi nici un proces de căutare. Dacă nu mai există căutare, înseamnă moarte. Fiecare moment al trăirii conține un element de căutare. Irina poate să se bazeze pe această regulă inalterabilă că *sunt eu și este celălalt,* iar între noi doi există o distanță măsurabilă, în continuă schimbare, dar de neșters.

Poate fi util să detaliem acest principiu: Actorul nu poate realiza niciodată ceea ce vrea personajul, pentru că personajul nu poate realiza niciodată ceea ce personajul vrea. Cu alte cuvinte, Irina poate da totul în scenă, căci Julieta tot va mai avea nevoie de ceva, o distanță va fi mereu de acoperit. Julieta nu obține niciodată ceea ce vrea. Julieta nu-și atinge niciodată scopul, căci altfel și-ar sfârși călătoria. Eșecul și separarea pot fi inimicii personajului, dar sunt prietenii actorului.

Punctul și calea

Creația ne-a separat, oricât de mult am vrea să ne contopim. Nu fuzionăm și nu putem fuziona. Teama ne face câteodată să credem că putem fuziona. Nu trebuie însă să uităm că o distanță specifică ne separă întotdeauna de țintă și această depărtare nu poate fi distrusă. Spațiul deschide o distanță, o distanță care face totul posibil. Imediat ce o distanță există, o cale se deschide.

Și chiar cea mai rudimentară cale are două puncte: începutul și sfârșitul: *eu și unde pot merge eu.* Fuziunea paralizează, distanța mișcă.

Așa cum Dumnezeul Genezei a împărțit abisul în zi și noapte, așa și noi putem împărți înspăimântătorul nimic în două puncte. Unde sunt două puncte apare și o posibilă cale, astfel că ne putem imagina mișcându-ne pe acea cale. Imediat ce ne putem mișca, suntem în măsură și să respirăm. Credința într-o distantă specifică, ne ajută la cucerirea a două simptome ale fricii. *„Nu pot să respir"* și *„Nu pot să mă mișc"* sunt două produse gemene ale Fricii, care își deschid afacerea de a se fabrica pe ele însele. Frica vinde apoi licența ca să deschidă mici fabrici spre a crea mai mult din ea însăși; ca un retrovirus care confinge celula protectoare să se comporte ca un distrugător.

3. Ţinta există înainte să ai nevoie de ea

Nu ne putem crea o țintă. Ținta nu are nevoie să fie creată. Imediat ce ne simțim pierduți, ținta așteaptă să fie găsită. Cum am văzut, asta nu înseamnă că o țintă poate exista în trecut. Nimic nu există în trecut pentru că trecutul nu există. Aceasta e reconfortant pentru că ținta e gata și te așteaptă să o vezi. Ținta e deja acolo la suprafață; nu e îngropată în vreun loc adânc unde numai oamenii deștepți știu să sape.

Când sunt întrebat ce mi-ar plăcea să mănânc mâine, ochii mei se concentrează asupra a ceva, își schimbă punctul de concentrare, se întorc asupra primului punct, încercând să descopere ce e acolo deja. Tot ce am de făcut e să găsesc. Trebuie să găsesc berea și pizza de mâine în „acolo și acum". Trebuie să văd ce e deja acolo. Ceea ce văd e deja acolo, nu pot să născocesc ce-i acolo. Nu pot să creez sau să inventez; trebuie să găsesc.

4. Ţinta e întotdeauna specifică

Teama încearcă să estompeze contururile a ceea ce vedem. Obturează diferențele între lucruri. Frica insinuează că nu trebuie să vedem lucrurile prea clar, ca să evităm să-l vedem pe diavol. Bineînțeles că este o minciună. Frica ne face să ne speriem de a vedea ce-i specific, pentru că specificul o diminuează pe ea. Atunci știm că ceea ce căutăm e specific.

Dacă fața lucrului care ne înspăimântă pare a avea conturul șters, trebuie să ne îmbărbătăm și să studiem oroarea. În mod ciudat, vom

descoperi că faţa nu devine mai clară. Cu cât o examinăm mai mult, cu atât ea se estompează ca să evite scrutarea şi expunerea. Într-adevăr, dacă îndrăznim să examinăm faţa, ea s-ar dezintegra în mâinile noastre ca o mască de praf.

5. Ţinta este în continuă transformare şi
6. Ţinta este întotdeauna activă

Cum am văzut, ţinta trebuie să se schimbe incontinuu şi ea trebuie să fie întotdeauna activă. Dacă nu se schimbă sau dacă e complet nemişcată, e moartă. Dacă nu se poate mişca, nu e o ţintă. Aşa că actorul blocat ştie că trebuie să caute ceva care este:

specific
în mişcare
în exterior
în transformare
activă
aşteptând să fie descoperit

Aceasta o ajută pe Irina să îngusteze câmpul de căutare. Acum ea ştie că nu trebuie să se uite după ceva care e:

general
nemişcat
interior
constant
pasiv
având nevoie să fie creat

– adică exact ceea ce Frica a învăţat-o să aştepte.

Dar ce se întâmplă dacă ţinta pare să dispară ? Ce se întâmplă dacă ţinta pare să mă abandoneze în ghearele Fricii ? Ce e de făcut dacă toate cele şase reguli eşuează ? Teama a făcut ca ceea ce e specific să pară general, mişcarea să fie în stop-cadru, şi distanţa în timp şi spaţiu topită într-un nou oribil aliaj. Şi mai devastant, Frica a împărţit prezentul într-un dublu iluzoriu, trecutul şi viitorul. Ce pot face eu ?

Pot copia strategia inamicului. Frica foloseşte o iluzie ruptă în două, de ce să n-o foloseşti şi tu ? *„Dar mă simt secătuit, ce-am făcut să mă împart în două ?"* Întâi trebuie să găseşti o ţintă, „noaptea" sau „viitorul", sau Romeo, şi atunci când eşti în panică, tot ce trebuie să faci este să împarţi acea ţintă în două. Acestea sunt „mizele".

CAPITOLUL 5

MIZELE

Mizele se deschid ca să ofere o scăpare din blocaj. Actorul trebuie să vadă o țintă mai întâi, iar înainte de a dispărea, ținta aceea trebuie să se împartă în două.

După cum tocmai am văzut, fiecare moment al vieții posedă un implicit semn de întrebare. Fiecare creatură este, la un moment dat, într-o situație care se va îmbunătăți sau înrăutăți. Acest „mai bine" sau „mai rău" poate fi infinitezimal, dar întotdeauna va exista un anumit grad de „mai bine" sau „mai rău". Singurul lucru de care putem fi siguri e schimbarea.

Într-un mod similar, Julieta este într-o situație care nu poate rămâne aceeași. Chiar dacă Julieta l-ar abandona pe Romeo ca să stea cu părinții, visând continuu la acel balcon, universul ei tot se va schimba. În primul rând, va îmbătrâni. Chiar dacă vrea să-și omoare speranța și căutarea, rămânând o fetiță pentru totdeauna, ea nu poate învinge marele flux al lucrurilor.

Pentru tine, pentru mine, pentru cea mai neînsemnată ameoba și pentru Julieta, va fi întotdeauna ceva de pierdut și ceva de câștigat. Și orice zicem sau facem este o căutare/întrebare menită să îmbunătățească situația sau să prevină înrăutățirea ei. Această *căutare/întrebare* este motorul actorului. Cu cât examinăm ținta mai de aproape, cu atât mai repede vom vedea că se divide. Se împarte în două jumătăți egale. Ținta se divide într-un rezultat „mai bun" și „mai rău". Romeo se divide în Romeo pe care vrea să-l vadă Julieta și Romeo pe care ea nu vrea să-l vadă. Cuvintele lui se împart în cuvintele pe care Julieta vrea să le audă și cele pe care nu vrea să le audă. Ca și noi toți, Julieta trăiește într-un univers dublu: ea are o viziune dublă. Julieta vede un Romeo care o înțelege și un Romeo care n-o înțelege, un Romeo puternic și un Romeo slab.

Mizele sunt atât de importante încât au propria lor regulă dublă. Regula dublă de neîncălcat este următoarea:

1. În fiecare moment al vieții, există ceva de pierdut și ceva de câștigat.

2. Ceea ce poate fi câștigat are exact aceeași dimensiune cu ceea ce poate fi pierdut.

Două şi una

Nu este deajuns pentru Irina să spună că situaţia e importantă pentru Julieta. Nu e de ajuns să spună că viaţa Julietei depinde de ceea ce face. Irina trebuie să vadă care e miza. Iar acesta este un lucru foarte diferit. Mizele nu sunt încurcate sau vagi; mizele sunt specifice şi trebuie să vină în perechi. A-şi aminti acest cuvânt „două" şi nu „una" e crucial pentru un actor în dificultate. De pildă, când Irina întreabă: „care-i miza aici ?", şi răspunde: „Vreau să fug cu Romeo.", e un exemplu al exprimării sale în „una". Irina a obturat varianta negativă fără să-şi dea seama. Putem părea chiţibuşari, dar acest răspuns simplificat o poate confuziona pe Irina pe termen lung. Îl poate tenta sau frustra pe actor să sape după dubla miză, pozitivă şi negativă în acelaşi timp, dar pozitivul în fricţiune cu negativul este exact ceea ce îl deblochează pe actor.

Miza nu poate fi simplă:

„O să fug cu Romeo"

Miza este:

„O să fug cu Romeo" ***şi***

„N-o să fug cu Romeo"

Afirmaţia pozitivă şi cea negativă sunt prezente în acelaşi timp, ca şi speranţa şi frica, plusul şi minusul.

Într-adevăr, o întrebare mai bună decât „Care-i miza ?" este „Ce am de pierdut şi ce am de câştigat ?"

„Doica mă va proteja ***şi*** *doica mă va trăda"*

„Totul va fi bine ***şi*** *totul va fi un dezastru"*

„Dacă arăt cât îl doresc, Romeo va fi atras de mine ***şi*** *directeţea mea îl va respinge pe Romeo"*

E chiar mai constructiv pentru Irina să încerce să vadă prin ochii Julietei:

„Văd un Romeo care vrea să fugă cu mine ***şi*** *văd un Romeo care nu vrea să fugă cu mine."*

„Văd un Romeo cu care vreau să fug ***şi*** *văd un Romeo cu care nu vreau să fug."*

„Văd un viitor cu ***şi*** *văd un viitor fără Romeo."*

Actorii se simt adesea paralizaţi pentru că ei caută acea „una" – o singură miză. Căutarea „uneia" este ca o vânătoare de raţe sălbatice;

nu există o magică „una" care va rezolva totul. Viața vine în perechi de câte „două". Încercarea de a simplifica, a găsi scurtături și a rezolva totul dintr-una, îl va bloca pe actor. Regula lui „două" este la fel de ușoară ca și mersul pe bicicletă și e la fel de dificil de explicat în vorbe.

E mai ușor de simțit printr-un exemplu. Nu există noapte fără zi. Nu există onoare fără a exista și rușine. Iar o declarație de dragoste ne înspăimântă, pentru că bucuria de fi iubit oglindește teroarea de a fi respinși. Unora această idee li se va părea directă și elementară, altora perversă și bizantină. Dar aici nu ne ocupăm de revelarea spirituală a adevărului. Ceea ce contează aici e ceea ce îl ajută pe actor să meargă înainte.

Durerea

De ce avem o rezistență înnăscută la a vedea lumea în aceste perechi de câte „două" ?

Unul dintre răspunsuri e foarte simplu: nu ne place durerea. Nu ne place să simțim durere în corpurile noastre. Nu ne place să simțim durere în mințile noastre. Iar aceste perechi de câte „două" ne provoacă durere. Spre exemplu, avem tendința să vedem doar lucrurile bune la persoanele care ne plac și cele rele la persoanele care nu ne plac. E o mai confortabilă perspectivă asupra lumii. Nu e o perspectivă adevărată, dar e mai puțin dureroasă. Iar noi suntem pregătiți să plătim foarte mult pentru confortul nostru.

E dureros să vedem oamenii pe care-i iubim făcând lucruri rele, iar cei pe care-i urâm, lucruri bune. Dar pentru a fi lângă Julieta, trebuie să nu fim numai lângă bucuria ei, ci și lângă durerea ei.

E o ironie tristă că o mulțime de blocaje actoricești se datorează unor actori care sunt conștienți că miza e mică, așa că încearcă să o „ridice". Dacă actorul simte că că ceea ce face nu e suficient de atrăgător, acaparant, interesant, fascinant, important, va încerca să pluseze, să se străduiască să pară mai atrăgător, acaparant, interesant, fascinant, important. Iar cel mai bun mod de a reuși este adesea să se deconecteze de la lumea exterioară și să apese mai tare pe acea pedală interioară.

Rezultatul este acea „apăsare de pedală" când spectatorii vor avea impresia că actorul strigă. Dar acest „strigă" doar sună ca un strigăt. Apăsarea pe acea pedală poate să nu fie zgomotoasă, dar e la fel de lipsită de sens ca țipatul fără motiv – și la fel de „plăcută" urechilor.

Actorul devine din ce în ce mai forțat și generalizant în acele momente, încât va simți miza scăzând, așa că va apăsa și mai tare. Nenorocire.

Într-adevăr, actorul nu poate „juca miza", în sensul că miza este singurul lucru care poate fi găsit. În schimb, actorul trebuie să vadă „mizele": ceea ce poate fi pierdut și ceea ce poate fi câștigat. Amintiți-vă așadar că de câte ori cuvântul „miză" este folosit, nu descrie niciodată o stare, ci două direcții în conflict. Există întotdeauna ceva de câștigat și ceva de pierdut.

Paharul cu apă

Să zicem că am putea servi – ca prin farmec – același pahar cu apă unui milionar într-un restaurant și unui soldat târându-se prin deșert. Logica ar putea insista că e aceeași băutură, dar milionarul și omul din deșert nu văd același pahar cu apă. A spune doar că paharul cu apă e mai puțin important pentru unul decât pentru celălalt, deși adevărat, e inutil pentru actor. Fiindcă miza dublă s-a redus la „una".

Cum să spintecăm acest paralizant „una" într-un dinamic „două" ? De fapt miza soldatului poate fi: *„Se va vărsa paharul **sau nu ?** Îmi va fura careva apa **sau nu ?**"* Ceea ce personajul face, va depinde de miza pe care o vede el/ea. Cine este personajul depinde tot de miza pe care el o vede.

Pentru milionar, miza paharului cu apă e foarte mică. El poate observa paharul fiindcă este ușor însetat sau ca să savureze mai bine paharul cu Chateau Margaux. *„Apa îmi va clăti gura sau nu ?"* Miza e mică, dar dacă milionarul observă apa, e ceva mărunt de câștigat sau de pierdut și pentru el.

Logica și oamenii de știință pot spune că structura moleculară a apei nu se schimbă. Însă, pentru actor, aici, paharul cu apă își modifică substanța. Soldatul și milionarul văd de fapt un paharul de apă diferit.

Actoria nu e o problemă de *cum* vedem lucrurile; e o problemă legată de *ce* vedem. Pentru actori – noi suntem ceea ce vedem.

O poveste din repetiții

Imaginați-vă că repetăm *Macbeth* și după zile disperate de lucru neinspirat, dintr-o dată, totul prinde viață, scena explodează, are putere

și pericol, echipa e sudată: Macbeth a văzut ceva oribil, iar nouă ni se face pielea găină când el țipă: *„Replica, vă rog !"*.

Miza a urcat enorm, pentru un scurt moment, s-a întrezărit viață adevărată și pericol... și totul pentru că actorul a uitat replica.

Trecerea bruscă de la sublim la trivial ne face să ne întrebăm: cum poate fi miza mai mare într-o repetiție decât atunci când complotează să-l asasineze pe șeful Statului. Momentul e absurd și râdem, astfel sunt și „mizele" asasinării, fiecare într-o direcție opusă. Un astfel de moment e util pentru că arată cât de departe suntem de ceea ce trebuie să fim. Ne amăgim că jucăm o miză mare, când noi nu suntem nici pe departe acolo unde o cere situația.

Pasând problema

Irina știe foarte bine, când o apucă panica, miza urcă vertiginos. Dar, după cum vom vedea, Irina poate reduce miza pentru ea însăși, ridicând miza Julietei. Astfel ea va câștiga în ambele situații. Dar cum poate un actor muta miza în continuă creștere înspre personaj ? Să ne gândim la cei trei oameni: Romeo, Julieta... și Irina. Doi oameni imaginari și unul real. Care-i miza pentru fiecare dintre ei ? Pentru Julieta, miza e situată în Romeo, iar pentru Romeo, miza e în Julieta. Va răspunde dragostei sale fata aceasta frumoasă și ciudată, sau îl va condamna la o viață în disperare ?

Pentru Irina însă, miza e la fel de mare, dar diferită ! Dacă Irina se simte blocată, miza va fi plasată în propria sa performanță actoricească. Cu alte cuvinte, în loc să vadă ce are Julieta de pierdut sau de câștigat, ea va fi copleșită de ceea ce are Irina de pierdut sau de câștigat. Spre exemplu, va juca Irina bine sau rău, se va face de râs Irina sau nu ? Încă o dată, diferențele evidente dintre actor și personaj *par* numai evidente. Aceste diferențe pot fi șterse foarte ușor. Mizele Irinei și Julietei trebuie să fie însă distincte și separate cu grijă. Ele sunt diferite. Cum poate Irina să micșoreze miza Irinei și să o mărească pe a Julietei ?

Călătoria *prin*

În primul rând, actorul trebuie să transfere miza de la ceea ce vede actorul la ceea ce vede personajul său. Miza Julietei nu este înăuntrul

Julietei, ci în ceea ce vede Julieta. Aşa că Irina călătoreşte în interiorul Julietei ca să vadă ceea ce Julieta vede în lumea din afară. Irina nu trebuie să oprească personajul său, ci să vadă printr-o Julietă transparentă ceea ce contează pentru Julieta. Romeo este cel care contează pentru Julieta. Deci Irina trebuie să vadă *prin* Julieta care-i miza Julietei plasată – cum spuneam – în Romeo. Irina trebuie să nu se mai uite *în* Julieta, pentru că tot ceea ce va găsi în Julieta este miza Irinei ! Actorul nu trebuie să privească *în* personaj, ci *prin* personaj. Privirea actorului trebuie să treacă prin personaj ca şi cum acesta ar fi transparent. Ca şi cum personajul ar fi o mască.

Actorul vede prin ochii personajului. Acel personaj va trăi numai dacă actorul vede miza personajului.

O digresiune: mize inegale?

Regula dublă spune că în fiecare moment al vieţii există ceva de pierdut şi ceva de câştigat. Frica nu poate schimba asta. Este o regulă imposibil de şters.

Nu se poate dovedi însă dacă ceea ce avem de pierdut are aceeaşi dimensiune cu ceea ce avem de câştigat. Dar noţiunea e valoroasă. O astfel de simetrie sprijină universul actoricesc pentru scopuri practice. Nu e nevoie să fim descurajaţi că nu putem găsi un antonim perfect, exact opusul termenului în cauză. Ideea de simetrie e puternică, chiar dacă idealul nu poate fi atins. Experimentele au dovedit şi că simetria ajută un copil să înţeleagă ideea de frumuseţe a chipului, totuşi nici o faţă nu e perfect simetrică.

Câteodată mizele par inegale. Dermot e invitat de Kevin la curse de cai. Va paria Dermot ? Iată că-i place un cal plictisit numit „Puţin-Probabil", cu o miză de 1 : 100. Pune zece lire, aşa că tot ceea ce poate câştiga e o mie de lire. Când Kevin întreabă *„Cum te simţi ?"*, începătorul într-ale pariurilor răspunde; *„Eh, mi-ar plăcea să câştig o mie, dar nu contează aşa mult dacă pierd zece."* Înseamnă asta că ceea ce are Dermot de pierdut e mult mai puţin decât ce are de câştigat ?

Aşa să fie? Nu. De fapt, simetria este încă prezentă, deoarece rezultatul pozitiv – bucuria de a câştiga o mie – e diminuată de „puţin-probabilitatea" ca aceasta să se întâmple, iar dezamăgirea de a pierde e diminuată de faptul că a pariat o sumă mică. Aşa că mizele se egalează. Irina crede că această simetrie există deja ca un bun dat, iar

sarcina ei este să o găsească. Să nu începi cu o concluzie e probabil o condiție preexistentă a cercetării științifice, dar noi nu suntem oameni de știință. Divizunea „unei" entități în „două" poate genera energie în actor așa cum se întâmplă în fuziunea nucleară.

O digresiune: miza mișcătoare

Am putea observa că atenția tinde să se întrebe dacă nu e cumva o miză mai mare. Miza implică în aceeași măsură anxietate și speranță. *„Astăzi, la bibliotecă, se va uita la mine fata aceea ? Sau nu ? Sau nu-mi pasă ?"*

Și dacă nu, îmi voi muta atenția acolo unde ea este stimulată. Dar este o excepție de la regula aceasta: câteodată se întâmplă exact pe dos, ne retragem din lumea reală pentru că miza e prea mare. Când miza crește vertiginos, ne putem muta privirea dinspre realitatea înspre o lume imaginară unde o miză imaginară o înlocuiește pe cea reală, așa că puten trăi mai confortabil. În această lume iluzorie, ne putem exercita puterea de predicție și control. Spre exemplu, un tată care spală vasele în loc să discute problema dependenței de droguri a fiului său s-a autoconvins că cel mai important lucru ce-l are de făcut este să fie sigur că tigaia e curată cu adevărat, în timp ce fiul său se uită la ceașca de cafea cu o privire goală. Tatăl poate doar înlocui o miză cu alta. Ultima pată de sos – o va șterge sau nu ? Chiar și acest tată ce refuză o miză reală, trebuie să-și creeze o alta în universul lui paralel.

Unul dintre principalele motive de a merge la teatru este să vedem oameni în situații în care miza e extrem de ridicată. Teatrul ne ajută să explorăm experiențe extreme într-o situație controlată. S-ar putea să nu ne placă o miză așa mare în viața noastră privată, dar ne place să ne ducem să vedem alți oameni care trăiesc conflicte intense. Putem fi martori la ceea ce nu îndrăznim să trăim noi înșine, în atmosfera de siguranță ce ne-o dă o experiență colectivă ca teatrul, re-asigurându-ne de puterea lui „a te face să crezi" *(make-believe)*.

Ținta nu este legată de felul cum vedem lucrurile. Ținta e ceea ce vedem. Miza este ținta divizată. În fiecare moment al vieții, avem ceva de pierdut și ceva de câștigat.

CAPITOLUL 6

„NU ŞTIU CE VREAU“

Al doilea picior al păianjenului este legat în mod intim de primul. „Ce vreau“ vine din țintă. Trebuie să văd ceva înainte să pot să-l vreau. „Vreau“ vine din ceea ce văd. Ce vrea Julieta vine din ce vede Julieta. Ceea ce vede Julieta contează de fapt. „A decide ce vrea Julieta“ scapă o etapă crucială a vederii. A descoperi „ce vrea personajul meu“ e diferit de „a vedea ceea ce vede personajul meu“. Această diferență e utilă pentru actor.

Irina trebuie să joace ca și cum ar fi înăuntrul Julietei privind înafară. Într-un fel, descoperirea a „ceea ce vrea Julieta“ este treaba cuiva care o cunoaște pe Julieta sau scrie despre ea. Dar nu acesta este felul în care Julieta are experiența trăirii. Irina o joacă pe Julieta ca și cum s-ar uita prin ochii Julietei. Irina e un artist. Irina nu ține o conferință despre Julieta. Irina trebuie să aibă aceeași experiență a trăirii ca și Julieta. Irina trebuie să vadă ceea ce Julieta vede în acel moment, fără a avea beneficiul unei priviri retrospective.

În orice caz, „a vrea“ nu este întotdeauna util pentru actor. Întrebarea „ce vreau ?“ implică o alegere a mea, eu pot să aleg, cu alte cuvinte, să controlez ceea ce vreau. Asta doar dacă nu ne gândim la verbul „a vrea“ *(want)* în sensul său din Engleza veche, adică însemnând „a duce lipsă“ sau „a avea nevoie“. Cuvântul „nevoie“ îl ajută pe actor mult mai mult:

Jucând Julieta,

Irina poate sugera că *vrea* să-l sărute pe Romeo

sau

poate vedea buzele ce au *nevoie* să fie sărutate.

A doua variantă e mult mai probabil s-o ajute pe Irina dacă se simte blocată.

După cum am văzut, pentru actor, dorința își are originea în țintă și nu în voința personajului.

Multe personaje pot crede că nu există posibilitatea unei alegeri, totuși cei ce le observă pot vedea foarte bine că ele au o posibilitate:

Rosalinda vede că Orlando are nevoie să fie învățat,

Beatrice vede că Benedick are nevoie să fie ignorat,

Othello vede că Desdemona are nevoie să fie strangulată,

Vrere şi nevoie

„Nevoia" face clar faptul că ținta are ceva fără de care noi nu putem face ceea ce avem de făcut, pe când vrerea poate implica faptul că putem începe și ne putem opri „să vrem" printr-un concentrat efort de voință. Pot închide și deschide „vrerea" ca pe un robinet, pe când „nevoia" mă închide și mă deschide după bunul ei plac. „Nevoia" ne amintește că nu ne putem controla sentimentele. Poate fi puțină „nevoie" la mijloc dacă cer o ceașcă de cafea, dar tot este ceva. Aș putea avea nevoie de cafea să-mi calmeze nervii, să-mi vindece mahmureala, sau ca să treacă timpul și să am ceva de făcut fiindcă, într-un fel, îmi este teamă de a nu avea nimic de făcut.

Dar a vrea o cafea poate ascunde un mai interesant set de nevoi. În mod normal, preferăm să „vrem" pentru că e mai puțin dureros dacă suntem respinși. Dacă vrem ceva și nu obținem, nu este așa de rușinos, dar să nu obținem ceea ce avem nevoie, e umilitor. „Nevoia" crede că are o față urâtă și câteodată folosește „vrerea" ca pe o mască.

Întotdeauna vom găsi un anumit grad de „nevoie". În loc să vrea să ia aer în balcon, Julieta are poate nevoie de aer proaspăt sau să scape puțin de doică, sau are nevoie de liniște caci servitorii care fac curat în restul casei sporovăiesc gălăgioși. E o doză mare de nevoie a Julietei când îi cere lui Romeo să nu jure pe schimbătoarea lună. Ea are nevoie ca el să fie constant, matur și responsabil. Miza este atât de mare pentru Julieta că devine inadecvat să spunem că Julieta vrea ca Romeo să fie toate acestea. Ea vede un Romeo de care ea are nevoie să fie constant, matur și responsabil; viitorul ei depinde de el. Nevoia Julietei depășește vrerea ei.

Pericolul principal în a întreba *„Ce vreau ?"* este acela că ignoră ținta. Întrebarea sugerează că eu pot să-mi creez și controlez dorința în cadrul unui soi de centru al concentrării.

„Ce vrea Julieta" poate părea că vine din ceea ce ea simte înăuntrul său. Totuși doar *pare* așa cuiva care se uită la Julieta. Unei persoane din afară îi e clar că Julieta are posibilitatea să-și aleagă soarta. De la prima întâlnire cu Romeo până la ultima înghițitură de otravă din cavou. Dar Julietei probabil i se va părea că toate aceste opțiuni au fost forțate asupra ei. Ea îl iubește pe Romeo, ce altă alegere putea să facă ? Julietei i se pare că nu are prea multe posibilități.

O digresiune: alegerea

Când spunem despre cineva că este „adorabil" sau „irezistibil", ascundem faptul că noi alegem să-l adorăm sau să nu-i rezistăm. Frumusețea, ni se spune adesea, este în ochii privitorului. Dar de ce avem nevoie să ni se amintească atât de des asta ? Pentru că în viața reală uităm acest principiu tot timpul. Nu prea e loc pentru „alegere" în vechiul cântec: „M-ai făcut să te iubesc" sau „Ce altceva puteam să fac ?"

Dar este de asemenea ciudat că atunci când vorbim despre oameni sau discutăm un personaj, adesea întrebăm de ce au „ales" ceva sau pe cineva. Uităm ușor că într-o criză similară, noi ne-am fi gândit că nu avem încotro, nici o altă alegere nu ne e disponibilă. Martin Luther a spus „Nu pot să fac altfel" și după aceea a început Reformația. De fapt, ar fi fost multe alte lucruri pe care le-ar fi putut face, de exemplu, ar fi putut, cu mult mai puțin efort, să rămână un obscur călugăr. Dar nu i s-a părut la fel și lui. El a văzut o Biserică Catolică în nevoie de schimbare. A simțit că nu-i rămâne nici o alegere. Corupta Biserică i-a luat toate celelalte posibilități de alegere. Sigur că a fost torturat de propria decizie, dar până la urmă a văzut că: *„Ich kann nicht anders"*.

Pe de altă parte, unul dintre motivele principale de a merge să vedem o piesă grozavă este să vedem pe cineva care face o alegere ce-i va schimba viața. Ce se întâmplă în scena balconului ? Julieta face alegerea extraordinară să-și sfideze familia și să se mărite cu Romeo. Și acea alegere ne emoționează. Cum se simte însă acea alegere din interior ? Ce simte Julieta în acel moment ? Într-un fel, dacă miza e mică, pare să existe o multitudine de alegeri – cum vrei cafeaua ? Cu zahăr ?/ Fară zahăr ?/ Expresso ?/ Cappucino ?

Poți să-ți schimbi opțiunea după plac. Dar ca să facă o alegere măreață, Julieta, ca și Luther, trebuie să-și imagineze că nu are nici o altă posibilitate. Mă mărit cu iubitul meu Romeo sau stau cu familia mea și mă mărit cu Paris ? Pare căsătoria cu Paris o opțiune reală ? Pentru doică – da. Pentru Julieta – nu. Nu, după scena balconului. Julieta alege imaginându-și că opțiunile sale s-au redus la una. Cu cât mai importantă e alegerea, cu atât avem tendința să reducem numărul de posibilități.

Totuși, cel în cauză agonizează asupra acestei unice alegeri și nu se poate hotărî. Ca și Hamlet în celebra-i replică „a fi sau a nu fi". Dar atâta vreme cât Hamlet are senzația că are o posibilitate de alegere, el nu poate alege. Nu, până în ultimul act, când alege să-l ucidă pe Claudiu. Pentru el însă, pare că a amânat acțiunea până când n-a mai avut încotro.

„A avea nevoie" și „a face" nu pot fi divorțate una de cealaltă. Înainte de a termina cu vreau/ am nevoie, trebuie să reconsiderăm „fac" sau „acțiunea". Vrutul tinde să diminueze miza până când situația poate fi jucată atât confortabil cât și fals.

CAPITOLUL 7

Acţiune şi reacţiune

Actorul nu poate juca în gol

Oamenii sunt animale afectate de lucrurile din jur într-un mod personal. Un student vede la bibliotecă o fată care citeşte *Anna Karenina.* Atenţia lui se va deplasa automat la o altă ţintă dacă nu e interesat de ea. Dar dacă interesul lui a fost trezit de fată, cu atât mai puţin o va vedea citind Tolstoi, cât find activă în a-l ignora pe *el,* cel din banca alăturată. În realitate, desigur, tânăra femeie poate fi total inconştientă de această schimbare în acţiunea ei. El tuşeşte, trece pe lângă ea, se opreşte şi o întreabă dacă ştie unde sunt romanele de secol XIX. În loc să fie indiferent la el, el vrea să schimbe ceea ce-i *face* fata. Ea s-ar putea nici să nu-l fi observat, dar el vede o indiferenţă care e foarte activă – o indiferenţă care trebuie schimbată.

O reacţiune urmează o acţiune, pentru că o reacţiune este consecinţa unei acţiuni. Cum a explicat Newton: *„Pentru fiecare forţă de acţiune, există o forţă de reacţie/reacţiune egală şi de semn opus".* Într-adevăr orice facem este o reacţie la ceea ce s-a întâmplat înainte. Am văzut că ţinta nu e niciodată pasivă; ţinta e mereu activă. Toate acţiunile noastre evidente sunt de fapt re-acţiuni la ceea ce face ţinta. Înseamnă asta că de fapt noi nu începem nimic ? Putem lăsa această problemă filozofilor. Conceptul însă este extraordinar de util pentru actori. Când pare că încep ceva, de fapt răspund la altceva. De fapt, nu pot fi eu însumi la originea a ceva, orice aş face trebuie să fie o reacţie la altceva. Aşa că, atunci când joc, acest „altceva de dinainte" este crucial.

Irina poate fi blocată chiar la începutul scenei: *„O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo ?" („Romeo ! De ce şi pentru ce eşti tu Romeo ?").* Ea are o ţintă clară, probabil un Romeo imaginar. Dar de ce adresează Julieta aceste prime cuvinte către Romeo ? Ca să-l atragă ? Ca să-l seducă ? Ca să-l distrugă ? Ca să-l re-creeze ? Sunt multe opţiuni interesante pentru Irina, toate dependente de ţintă. Dar ideea de a alege o ţintă este o reducere a ceea ce noi trăim în viaţa reală. Ceea ce o ajută pe Irina este să joace o reacţiune, o reacţie.

Irina are nevoie să vadă ceea ce face Romeo. Pentru că „ceea ce face Romeo" o face pe Julieta să facă diverse lucruri. Julieta îl vede pe Romeo făcând ceva și încearcă să schimbe ceea ce face el. Este acest Romeo imaginar cel care o atâță pe Julieta, vorbind despre tatăl său, mama sa, explicându-i că un Montague nu se poate căsători cu un Capulet, spunându-i Julietei că el e mândru să fie numit Romeo Montague, ignorând-o, sau iubind-o fără consecințe ? Ce acțiune a lui Romeo are nevoie să schimbe Julieta ? Ce anume face Romeo, determinând-o pe Julieta să spună *„Romeo ! De ce și pentru ce ești tu Romeo ?"*

Text şi reacţie

„A rose by any other word would smell as sweet" (*„Trandafirul, / Oricum i-ai spune, tot așa-și împarte/ Mireasma dulce."*) nu este o observație din domeniul horticulturii rostită în gol. Știm că ținta este Romeo. Dar care aspect specific al lui Romeo ? Romeo, fiul lui Montague ? Dar nici asta nu e destul de specific s-o ajute pe Irina. Irina are nevoie să vadă ce face ținta în mod specific. Irina are nevoie să vadă ce face Romeo ca să poată re-acționa la aceasta. Astfel că o poate ajuta pe Irina să vadă un Romeo care-și apără identitatea într-un mod activ, pentru ca Julieta să-l oprească din apărarea numelui său de familie: *„Trandafirul,/ Oricum i-ai spune, tot așa-și împarte/ Mireasma dulce."* Numele nu este *„Nici mână, nici picior,/ Nici braț, nici față, nici o altă parte/ Din trupul bărbătesc."*

În acest moment Irina își poate imagina că Romeo spune că numele îi este ca o parte a corpului. Și Julieta trebuie să-l schimbe, să-l întrerupă. Așa că dacă Irina își imaginează că Romeo a spus *„Numele meu este la fel de important ca trupul meu !"*, atunci devine mai clar de ce Julieta are nevoie să numească acele părți ale corpului, pentru a schimba punctul de vedere al lui Romeo. E mai ușor pentru Irina dacă se uită la ce face Romeo. Irina vede astfel că acțiunea e ceva ce Romeo joacă în momentul acela.

Actorul re-acționează la o acțiune care se petrece deja în altă parte. Nu e niciodată la originea unei acțiuni total independente. În alte cuvinte: *„Văd ținta jucând o acțiune, și ca reacție, încerc să schimb acțiunea țintei."*

Această construcție poate suna complicat, dar ajută când Irina intră pe balcon și simte că are disponibilă o terifiantă gamă de emoții. S-o lăsăm pe Irina să vadă ce acțiune trebuie să schimbe. Să n-o lăsăm să fie creativă și să-și imagineze o infinitate de lucruri incitante pe care le-ar putea face. Este de un mult mai mare ajutor ca Irina să se bazeze pe curiozitatea ei, să deschidă ochii și să vadă ceea ce se joacă în fața ei și ce are ea nevoie să schimbe.

Romeo

Hai s-o lăsăm pe Irina să se odihnească puțin și să acordăm atenție lui Serghei care joacă Romeo și care se simte blocat. *„It is the east and Juliet is the sun!"* (*„Răsare ziua – Julieta-i soare!"*). Serghei se adresează direct publicului. Dar forțează și forțează, simțindu-se frustrat. Cu cât încearcă să picure un sentiment epic în vorbele sale, cu atât mai prost se simte. Desigur, dacă Serghei va folsosi această replică spre a descrie ceea ce simte, se va bloca. Actorul care descrie e mai degrabă artificial, fabricând/etalând emoții. Serghei are o altă problemă întrucât crede că în această replică este vorba despre dragostea lui pentru Julieta. „Despre" nu e un cuvânt de prea mare ajutor aici. Replica se referă la Julieta, dar de fapt replica este „despre" entitatea căreia el îi vorbește. Așa că replica trebuie să fie „despre" public. Publicul acționează într-un fel pe care Serghei vrea să-l schimbe. Ce trebuie să vadă Romeo ca să rostească: *„Răsare ziua – Julieta-i soare!"* ? Poate că vede un public plictisit, lipsit de pasiune. Atunci înseamnă că Romeo vrea să dea un brânci imaginației lor prozaice și să-i facă să aprecieze splendoarea Julietei. Astfel, deși replica este despre Julieta, Romeo încearcă să schimbe percepția publicului asupra Julietei, ceea ce e ceva total diferit.

Independența creativă nu-l va ajuta pe Serghei așa de mult ca văzutul unui public care zice deja: *„Nu vedem nimic semnificativ. Vedem doar o fată într-un balcon. Asta-i tot!"*. Romeo trebuie să schimbe ceea ce spectatorii gândesc: *„Răsare ziua (sunteți orbi ?) – Julieta-i soare!"* ?

Replica nu este o descriere empatică a Julietei. Imaginea răsăritului și Soarele nu sunt „despre" Julieta. Dacă Serghei joacă această replică astfel ca să fie „despre" Julieta, energia se va întoarce să-l pocnească peste față ca un elastic. Imaginea este „despre" cei cărora le

vorbește Serghei. Textul este o unealtă folsită pentru a schimba ceea ce ținta face deja.

Cuvintele lui Romeo sunt o reacție la ceea ce el vede că gândesc spectatorii. De aceea, Serghei are nevoie să lucreze la ceea ce-și imaginează Romeo că gândește publicul. Vom discuta toate acestea într-un mod mai practic în capitolul 17.

Ceea ce spunem nu e niciodată „despre"; ceea ce spunem are semnificație în sensul *cui* ne adresăm. Ce spunem reprezintă o unealtă pentru a-i schimba pe cei care ne ascultă.

Afaceristul uituc

Un afacerist își scotocește apartamentul pentru a-și găsi pașaportul. Jucând această situație, actorul poate părea că joacă o re-acțiune la ceea ce vede. Aceasta înseamnă că ținta în schimbare, pașaportul, servieta, sertarele, acționează deja. După cum am văzut, ceea ce actorul face – aruncându-și jacheta peste umăr etc – este de fapt un răspuns la acestă acțiune orginară. Dar ce poate face acel mic și pasiv pașaport ?

Pașaportul se poate ascunde de afacerist într-un mod activ. Sau așa i se pare afaceristului. Aceasta poate părea o nebunie dacă observăm acțiunea cu răceală, stăpâni pe noi, de la distanță. Totuși această paranoia nu vi s-ar mai părea absurdă dacă minutele ticăie, taxiul claxonează afară, iar tu îți cotrobăi prin buzunare încă o dată.

Când limba mică a ceasului trece din nou prin dreptul celei mari, miza crește, iar afaceristul devine din ce în ce mai turbat și mai neajutorat. Această stare emoțională nu poate fi jucată. Dar ceea ce poate fi jucată este reacția afaceristului la ceea ce vede. Și ce vede ? Vede o lume înfuriată care încearcă să-l frustreze din nou ! E vina celei care a făcut ordine, e vina lui, a faptului că a devenit din ce în ce mai dezorganizat; e vina pernei care ascunde pașaportul, e vina servietei umplute până la refuz; e vina universului ostil conspirând pentru a-l face să piardă avionul din nou.

Tot ceea ce face, dislocând sertare, golind buzunare și scuturând cărți, poate părea foarte activ unui observator. Dar, după cum am văzut, e mai practic pentru actor să vadă prin ochii personajului, ca și cum afaceristul ar fi o lentilă. Din partea lui, afaceristul vede un univers înnebunitor, încăpățânat și atot-puternic. Și în acest univers, zăbovește un mic pașaport răzbunător, sau o femeie de serviciu obtuză, sau o

pernă înzorzonată, sau un buzunar răsucit. Căutarea agitată nu este o acţiune care s-a autodeclanşat, ci mai degrabă un răspuns la un set foarte activ de ţinte.

Paşaportul se ascunde, aşa că el încearcă să-l caute. Taxiul care claxonează îl face să se grăbească, aşa că ţipă ca să-l facă să aştepte. Universul îl frustrează, aşa că încearcă să-l controleze. Vede ţinta făcând ceva împtriva lui, aşa că afaceristul încearcă să controleze sau să aplaneze sau să rezolve problema. Reacţia personajului este să schimbe acţiunea ţintei, direcţionată împotriva personajului.

Reacţia de diviziune

Dacă am întotdeauna ceva de câştigat şi ceva de pierdut, atunci şi ceea ce fac eu trebuie împărţit în două. Fiindcă trebuie să încerc în permanenţă să fac să se întâmple ceea ce doresc eu să se întâmple. Şi în acelaşi timp trebuie să încerc să împiedic ceea ce nu doresc să se întâmple. Un exemplu va clarifica lucrurile.

Bomba neexplodată

Să zicem că Alex şi-a luat timp liber ca să fie într-un film. Joacă rolul unui expert în bombe neexplodate într-o epopee de război şi este scena lui cea mai importantă. Regizorul are puţin timp şi-i spune lui Alex: *„Te târăşti pe aici, asta ţi-e trusa cu unelte şi asta e bomba."* Acum Alex se poate pregăti prin a-şi spune ce are de făcut: *„Încerc să dezactivez bomba şi încerc să nu sar în aer."* Foarte bine. Dar dacă l-ar întreba pe regizor: *„Dar pe care acţiune dintre acestea două încerc să o fac într-un anumit moment ? Să dezactivez bomba sau să nu sar în aer ?"* ar fi absurd. Răspunsul trebuie să fie *„Amândouă ! Atunci ce fac întâi ? Dezactivez bomba întâi ? Sau încerc să nu sar în aer ? Care dintre ele ?"* Toate aceste întrebări cer un răspuns în maniera vechiului nostru inamic, UNA, şi de aceea ne induc în eroare.

În loc de asta, să-l lăsăm pe Alex să vadă bomba prin ochii expertului. Expertul cunoaşte acea încrengătură de fire şi arcuri, aşa că Alex trebuie să se documenteze întâi. Care fir se conectează unde ? El trebuia să se documenteze şi să practice, altfel va fi fals. Decât să se lămurească ce vrea de la fire, Alex trebuie să se întrebe: *„Ce văd ?"*.

Vede penseta tremurând și faptul că ea îl va salva sau trimite în eternitate.

Gândind în duble

Pe Irina o va ajuta să gândească în duble, după cum urmează:
„Încerc să-l învăț pe Romeo ***și încerc să nu-i provoc confuzie****".*
„Încerc să-l seduc pe Romeo ***și încerc să nu-l resping****".*
„Încerc să-l amuz pe Romeo ***și încerc să nu-l sperii****".*
„Încerc să-l înțeleg pe Romeo ***și încerc să nu-l înțeleg greșit****".*
„Încerc să-l previn pe Romeo ***și încerc să nu trivializez situația****".*
„Încerc să-i spun adevărul lui Romeo ***și încerc să nu-l mint****".*

Iarăși, cuvintele sunt stângace când descriem aceste reacții de diviziune, dar, după cum știm, simetria e doar un ideal util. Ceea ce contează e că pe măsură ce încerc să fac ceva, cu atât mai mult încerc să nu fac altceva, și de fiecare dată în aceeași măsură. Aceasta devine mai evident când miza crește.

Reacția divizată este evidentă și inevitabilă, odată ce ne-am obișnuit cu dualitatea mizei. Este util pentru că atunci când suntem blocați, diviziunea degajă energie ca un atom divizat. Reacția divizată clarifică, rafinează și definește ceea ce actorul vede.

Nu e adevărat că actorul nu poate juca două lucruri în aceeași timp. Mereu jucăm două lucruri deodată. Trebuie să jucăm în duble pentru că întotdeauna e ceva de pierdut și ceva de câștigat.

O digresiune: există doar un conflict?

Cu siguranță, sunt excepții de la această perpetuă fricțiune? Cu siguranță miza poate să se micșoreze până la a nu mai exista? Cu siguranță pacea se mai întâmplă să apară? Hai să vorbim de o experiență mai placidă. Imaginați-vă că ne uităm la un mesteacăn în mai și frunzele lui tremurătoare ne induc un calm adânc. Admirăm pacea și simplitatea lui, poate ne simțim și puțin triști pentru că își va pierde frunzele în octombrie și într-o bună zi, ca și noi, va muri. Dar cum contrazice reacția mea acțiunea mesteacănului? Desigur, suntem în armonie, sau aproape de armonie. Mesteacănul îmi dă pace și eu o iau. Cum pot aceste două acțiuni să fie în conflict? Dacă simt o pace profundă când văd frunzele sclipind în soare, care e problema?

Senzația de dragoste reciprocă poate rezulta din acțiunea de a acorda atenție perfectă, dar nu putem controla acea atenție ca pe o stare. Îmi imaginez că oamenii care au trăit experiența extazului vor fi primii care să ne spună că acel moment de unitate totală este temporar. Starea se dizolvă invariabil; nu e stabilă – *„Te rog lasă-mă să fiu așa fericit pentru totdeauna ! Te rog nu lăsa acest moment să se sfârșească !"*

Fricţiunea vie

Viața e o poveste despre duble inconfortabile și nesigure. Energiile aflate în conflict în țintă vor decide ceea ce simți și faci. Acțiunea este ceea ce face ținta. Re-acțiunea/reacția este felul în care încerc să schimb ținta spre a face ceea ce am eu nevoie să facă.

În fiece moment există ceva de pierdut și ceva de câștigat. Ceva de care am nevoie și ceva ce trebuie să evit. Ceva ce trebuie să fac și ceva ce trebuie să evit să fac. Un rezultat de care am nevoie și unul pe care trebuie să-l evit. Un efect pe care am nevoie să-l am și unul pe care trebuie să-l evit.

Dacă nu se mişcă, e mort

O ființă este întotdeauna un flux, pentru că viața însăși e în mișcare continuă. Dacă nu se mișcă, e mort. Dar nu vorbim acum de o mișcare generalizată. Mișcarea trăirii poate părea întâmplătoare, dar nu este niciodată. Fluxul este specific și generat de termeni opuși, ca electricitatea ce apare între un pol pozitiv și unul negativ. Un personaj nu este un punct fix, ci mai degrabă o serie de călătorii în direcții opuse. Dar aceste călătorii opuse au un itinerariu foarte specific.

Actorii pot degaja o energie uluitoare după ce înțeleg că oamenii trebuie să joace aceste duble. Nu numai că sunt logice, dar și ajută.

CAPITOLUL 8

„NU ŞTIU CINE SUNT“

„Cine sunt eu ?“ este adesea prima întrebare pusă în crearea unui personaj, dar aceasta nu ne e de ajutor. Căutarea unui răspuns la întrebarea *„Cine sunt eu ?“* poate dura o viaţă întreagă şi, de fapt, cu cât descoperim mai mult despre noi înşine, cu atât realizăm că nu ne cunoaştem deloc. Atunci dacă nu putem răspunde cum se cuvine la întrebarea despre noi înşine, cum putem răspunde la cea despre un altul ? *„Cine sunt eu ?“* este Everestul întrebărilor, aşa că e foarte puţin probabil să-l facă pe actor să fie stăpân pe el în scurta perioadă a repetiţiilor.

Mai rău chiar, aparent inocenta *„Cine sunt eu ?“* e festonată cu un anestezic paralizant. De ce ? Pentru că implică „una“ ca răspuns – fata unui aristocrat din Verona, o fată de paisprezece ani, logodnica lui Paris. Fiecare din aceste răspunsuri, deşi adevărat, poate paraliza pentru că o descriere ca „una“ nu se mişcă, e o încremenire într-o anumită asociere de termeni. Irina are nevoie de răspunsuri vii. Are nevoie de întrebări cu răspunsuri care se pot mişca dintr-o poziţie în alta.

Un flux între doi poli

Ce întrebări ar ajuta-o pe Irina ? *„Cine mi-ar plăcea să fiu ?“* este mult mai utilă pentru că implică un răspuns care se mişcă. *„Cine mi-ar plăcea să fiu ?“* este şi mai utilă când este pusă alături de întrebarea opusă: *„Cine mi-e teamă să fiu ?“*.

Julieta poate să înceapă să-şi imagineze într-un mod simplu şi rezonabil: *„Mi-ar plăcea să fiu soţia lui Romeo, Mi-e teamă că aş putea deveni soţia lui Paris“*. Şi *„Mi-ar plăcea să fiu cineva iubit de Romeo şi mi-e teamă că aş putea deveni o amantă trădată de Romeo“*. sau chiar *„Vreau să-i fiu parteneră, mi-e teamă că-i voi deveni victimă“*.

Transformarea

Un lucru extrem de important pe care trebuie să ni-l amintim în ceea ce priveşte personajul: actorul nu se poate transforma. Aceasta

pare mai evident decât este. Câteodată actorii se pedepsesc pe ei înșiși pentru că nu au reușit „transformarea", Dar căutarea unei transformări este la fel de vanitoasă ca și căutarea perfecțiunii. E important să ne scoatem din cap ideea de transformare. Nu ne putem schimba și nu ne putem transforma. Noi rămânem neschimbați, doar ținta se mișcă.

Singurul lucru care se poate transforma e ținta, iar ținta se transformă în permanență.

Bineînțeles că Julieta se schimbă pe parcursul piesei. Dar Irina nu poate ilustra acea schimbare. Deși Irina nu poate arăta transformarea Julietei, ea își poate aminti a cincea regulă: că ținta se schimbă întotdeauna. Așadar, Irina n-o poate face pe Julieta să se schimbe, dar ea poate vedea prin ochii Julietei toate lucrurile care se schimbă în jurul ei. Spre exemplu, Irina vede că patul Julietei începe să se schimbe. Pe Irina o poate ajuta faptul că Julieta vede:

Patul în care se trezește înainte de bal.

Patul în care încearcă să doarmă după scena balconului.

Patul în care face dragoste cu Romeo.

Patul pe care va trebui poate să-l împartă cu Paris.

Patul în care va bea din licoare.

Aceste paturi sunt diferite pe parcursul piesei. E mai bine pentru Irina să lase patul să se transforme, decât să încerce s-o transforme pe Julieta. O va ajuta și mai mult pe Irina să vadă că Julieta nu se schimbă pe parcursul piesei, dar patul se schimbă.

Văzând că ne schimbăm

Ca noi toți, Julieta nu se poate schimba direct pe ea însăși, dar poate bineînțeles realiza că s-a schimbat. Momentul în care realizăm că ne-am schimbat e întotdeauna un moment în care ne distanțăm ne noi înșine.

– Văd că ceva ce mă enerva cândva nu mă mai înfurie acum

– Văd că ceva ce mă făcea să râd cândva mă întristează acum

Trebuie să iau o anumită distanță înainte de a vedea că m-am schimbat.

„Le-aș lua-ndărăt, aș spune c-am mințit,
De-aș fi robită bunei cuviințe.
Dar nu-s în stare!"

Poate că Julieta vede că a fost transformată în această seară. Poate că altădată ea ar fi pretins că a nu a spus așa ceva. Poate că a existat o mai cuminte Julietă anterioară, care știa să se poarte în societate și era bine-crescută, dar acea Julietă a murit și una cu mai multă poftă de viață s-a născut. Pe Irina o ajută să se uite după momente când Julieta o vede pe Julieta mai clar.

Ca noi toți, Julieta nu se poate schimba singură, dar nici Irina nu o poate schimba pe Julieta. Dacă Irina încearcă să arate ceva în Julieta, ar face mai bine să scrie un eseu bun despre dezvoltarea personajului, ceva de genul: *„Aici ea e tânără și inocentă, aici e eliberată sexual și transformată de dragoste, aici e o văduvă în suferință."* Nici actorul, nici regizorul, nici autorul, nu pot controla total percepția publicului. Toți trei pot încerca să demonstreze o schimbare, să arate cum a fost un personaj transformat. Dar această ilustrare e falsă în ultimă instanță. Tot ce putem face este să vedem lucrurile mai clar, mai atent, să fim prezenți. Atunci ni se poate întâmpla chiar nouă schimbarea. Totuși ea rămâne mereu în afara capacității noastre de control.

Și mai important: Irina trebuie să-și amintească faptul că publicul n-a venit s-o vadă pe Julieta, ci pe Irina. Mai precis, publicul a venit să vadă ce vede Irina. Irina n-are nici o treabă cu schimbarea ei înșiși. Asta ar fi nu numai necinstit față de public, ci chiar o erezie împotriva creației.

O digresiune: transformarea şi starea

Când repetiția prinde viață, ne simțim excitați și entuziaști. Această generozitate eliberează energie și viceversa. Aduce bucurie. Viața a izbucnit pe scenă și Irina se simte fericită. Totul pare simplu și răsuflări ușurate aerisesc camera.

Irina va ști ce trebuie să evite în dimineața următoare, nerăbdătoare să obțină aceeași moment energizant, dar va fi fi amar dezamăgită. Acel pasaj e mort, nimic nu rămâne din el, doar o carapace goală, iar Irina nu poate pentru nimic în lume să-și amintească ce a făcut ca să obțină acea stare. Dar problema e că nu a existat niciodată o *stare*. A putut părea o stare, dar de fapt a fost o direcție. Și a venit de la țintă, nu de la Irina. Irinei i-a fost dată energie vitală, viață, dar ea și-a imaginat că ea singură a creat-o. Poate că s-a gândit că a câștigat-o prin muncă. Dar viața nu este ca și banii. Putem câștiga bani, dar nu putem câștiga viață. O obținem din întâmplare, asta-i tot.

Viaţa e dincolo de capacitatea noastră de control şi asta nu ne place. Viaţa poate să ne lase baltă în orice clipă; şi asta cu siguranţă, nu ne place. Viaţa nu poate fi creată; şi asta nu e foarte obişnuit, de asemenea. Multe dintre structurile noastre de gândire, vorbire şi povestire sunt alcătuite astfel încât să ascundă aceste inconfortabile realităţi.

Nu putem crea, face viaţă niciodată. Lăsăm viaţa să treacă prin noi doar dacă nu ne orbim ca să nu vedem ţinta. În orice caz, când viaţa vine, vine când vrea ea, vine prin graţia necunoscutului. Vanitatea ne poate amăgi să credem altceva, dar de fapt noi nu putem manufacturiza viaţă. Spectacolele noastre nu vor trăi dacă ne imaginăm că putem crea viaţă. Noi putem doar vedea viaţa care aşteaptă deja să curgă. Nu putem nici măcar transmite viaţă, dar putem încerca să nu oprim viaţa care e deja transmisă.

Nu există aşa ceva ca o stare de viaţă. Nu există aşa ceva ca o stare de graţie. Noi putem doar spera să ne întoarcem la un anumit moment al trăirii, amintindu-ne cum am ajuns acolo. Şi poate că atunci viaţa se va simţi obligată să vină. În mod normal vine, dar nu noi suntem cei care decid. Nu ajungem acolo printr-un efort de voinţă. Ajungem acolo prin văz.

A treia alegere inconfortabilă: a vedea sau a arăta

Putem vedea sau arăta, dar nu le putem face niciodată pe amândouă în acelaşi timp, pentru că una o distruge pe cealaltă. Câteodată ne imaginăm că în timpul spectacolului trebuie să arătăm lucruri ca un fel de strategie de asigurare că publicul va „înţelege" ce simţim. Acesta e un dezastru total. Dacă Irina arată publicului ce simte pentru Romeo e ca şi cum s-ar împuşca singură în picior.

„A vedea" se referă la ţintă, „a arăta" se referă la mine. „A arăta" doar pare să se refere la ţintă. „A arăta" este o falsă deschidere către tine însuţi, pentru că „a arăta" înseamnă a încerca să controlezi percepţia altora. Dacă Irina încearcă să ne arate ceva în Julieta, va fi ca şi cum ar scrie un eseu asupra personajului sau ar sublinia propria interpretare la vioară.

A juca şi a te preface

În momentul în care arătăm, demonstrăm, noi ne prefacem. Şi a te preface nu înseamnă a juca. Uneori diferenţa e evidentă, alteori e mai subtilă.

Unele lucruri nu pot fi jucate, ci doar simulate. Stările nu pot fi jucate. De exemplu, stări de genul somn, moarte. Nu poți juca faptul de a dormi. Nu poți decât arăta asta. Poți juca faptul că adormi. Poți juca ideea că te lupți să nu adormi. Poți juca un coșmar, fiindcă, în timpul somnului, creierul are un fel de flashuri de conștiință. Se poate juca numai ceea ce e conștient, inclusiv aceste clipe de conștiință. Însă restul trebuie arătat. Așa cum, uneori, trebuie să faci pe mortul. Asta nu e cu adevărat joc. E altceva, însă poate fi esențial pentru public, la nivel teatral. E foarte dificil să reușești în bune condiții să pari mort sau adormit.

Jocul actoricesc înseamnă, desigur, mai mult decât ceea ce este conștient. Totuși, partea inconștientă se află în lumea invizibilă, cum vom vedea îndată.

Vizitatorii

Este practic pentru Irina să considere următoarele: nimic din ceea ce are cu adevărat valoare nu poate fi proprietatea cuiva. Există viață. Există dragoste. Există grație. Dar noi nu putem crea sau poseda o stare a acestora. Acești vizitatori respiră prin noi, cu noi și în noi, cu cât suntem mai deschiși către ei.

Irina nu se poate transforma în Julieta. Ea nu poate obține acea stare a Julietei, un fel de tablou cu o natură moartă a personajului Julietei. Ea nu poate să o aibă în proprietatea ei pe Julieta. Irina se va bloca dacă se pedepsește pentru că nu a reușit să „devină" Julieta. Dacă încearcă să se metamorfozeze, ea va muri din punct de vedere artistic. Irina va sfârși „arătând-o" pe Julieta.

Nu ne putem schimba starea printr-un efort de voință. Când ne concentrăm pe a ne schimba, sfârșim prin a demonstra. Schimbarea ni se întâmplă, dar schimbăm ceva numai când vedem lucrurile așa cum sunt ele. Are de a face cu o schimbare în direcție. Când vedem lucrurile prin ceea ce sunt ele, ne realiniem în mod automat. Schimbarea, transformarea, metamorfoza sunt în afara controlului nostru. Regula neobosită este că de câte ori încercăm să fim ceva, mai degrabă arătăm.

Irina poate face numai ce face Julieta, iar ea nu poate face ce face Julieta până nu vede ce vede Julieta. Cum am văzut, călătoria Irinei în Julieta nu este ceea ce pare. Este o călătorie prin Julieta pentru a vedea care e miza Julietei în ceea ce vede Julieta.

La spectacol, noi ne uităm la lumea pe care o vede actorul, la ţinta specifică pe care o vede actorul şi la neobosita mişă dublă. Virtuozitatea actoricească e aceea care-i face pe spectatori să nu vadă mai departe de inteligenţa şi măiestria interpretului. Actorul are mai mult potenţial decât un virtuos, pentru că simţurile şi imaginaţia actorului deschid o lentilă gigantică asupra unui univers nesfârşit.

Teorie şi speculaţie

Nu poţi explica de ce jocul actoricesc e viu, pentru că nu poţi explica viaţa. De fapt, dacă încerci să-l explici, e mort. Blocajul este în primul rând structură moartă, la fel de moartă ca o ideologie veche, de aceea poate fi explicat. E un paradox înnebunitor aici. Când jocul actoricesc e liber, pare necomplicat; când e blocat, pare foarte complicat.

De exemplu, blocajul poate rezulta dintr-un gând ca: *„Arată oribil când îmi pun mâna pe balcon în felul ăsta ?"* Încercând să răspundă prin: *„Cred că arată bine/oribil"*, Irina nu deschide o uşă, ci cade prin ea, iar uşa duce spre un singur loc, acasă, iar acasă nu suntem în siguranţă.

Privit altfel, răspunsul la întrebare e pură speculaţie, pentru că nici unul dintre noi nu poate şti cum arată. Nici unul dintre noi nu poate fi sigur de efectul pe care-l avem. Deşi încercăm să influenţăm ceea ce văd alţi oameni, nu putem fi siguri niciodată. În consecinţă, să ne punem problema cum arătăm e întotdeauna o speculaţie, iar speculaţia e teorie. Astfel că atunci când Irina răspunde la întrebare prin: *„Cred că arăt stupid"*, ea teoretizează.

Aşadar Irina intelectualizează şi construieşte structuri, ceea ce va sfârşi prin a înăbuşi scânteia de viaţă pe care ea încerca să o protejeze. Irina poate crede că nu e nici pe departe un intelectual. Când simţim că arătăm ca nişte idioţi, nu pare cine ştie ce teorie. Dar panica îşi are mereu originea în teorie. A răspunde la sau chiar a întreba *„Cum arăt ?"* paralizează actorul. Jocul vital nu are nimic de a face cu teoria intelectuală. Dar jocul actoricesc blocat îşi are originea în teorie.

Irina are nevoie să păşească prin simţurile Julietei, să vadă, să atingă, să audă, să miroasă şi să intuiască universul în schimbare pe care-l locuieşte Julieta. Irina trebuie să abandoneze speranţa de a se transforma vreodată în Julieta, sau a ne-o arăta pe Julieta, şi să se apuce

de miraculoasa dar realizabila sarcină de a vedea și a se mișca prin spațiul pe care Julieta îl vede și-l locuiește.

Nici o descriere a ființei umane nu reprezintă adevărul. Actorul se poate elibera imaginându-și contradicții ce se opun una alteia într-un mod dinamic. În orice fel ne străduim să redefinim și să curățăm conceptul de „personaj", întotdeauna va răspândi o adiere de permanență. Chiar dacă pretinde că e și fix și viu, spune de fapt o minciună periculoasă, așa că e mai înțelept să acceptăm că nu există așa ceva ca *personajul.* Un lucru viu nu poate fi fixat, după cum un fluture dintr-un insectar nu poate să zboare.

Pot vedea lucruri sau pot controla cum lucrurile mă văd pe mine. Nu le pot face pe ambele în același timp. Cine sunt este ceea ce văd.

CAPITOLUL 9

VIZIBILUL ŞI INVIZIBILUL

„Cine sunt ?" depinde de ţintele pe care le văd. Fiecare dintre noi vede ţinte diferite. Experienţa noastră de viaţă depinde de ce ţinte vedem. Julieta vede un Romeo, iar Tybalt altul. Soldatul şi milionarul văd diferit paharele cu apă. Cum se pregăteşte actorul să vadă ţinte diferite ? Cum poate fi Irina sigură că luna pe care o vede e a Julietei şi nu a Irinei. Ţinta specifică e pregătită şi rafinată în munca invizibilă.

Mintea vizibilă şi invizibilă

Mintea vizibilă e acea parte a personajului pe care un actor o poate juca, iar mintea invizibilă este acea parte pe care nu o poate juca. Mă pot împărţi în doi oameni diferiţi: eu, cel care vede şi eu, cel care nu vede. Ambii eu sunt cruciali, unul nu poate exista fără celălalt. Cum poate un actor crea partea invizibilă ? Răspunsul este că actorul nu poate crea direct mintea invizibilă a personajului. Tot ceea ce poate face Irina este să se pregătească pentru spectacol.

Echipa de rugby nu poate crea meciul. Jucătorii nu pot prezice rezultatul sau dicta cum se va desfăşura meciul. Dar antrenorul şi echipa se pot pregăti. Nu există o perioadă exactă prevăzută pentru antrenament, dar meciul este cronometrat. Nu există reguli pentru antrenament, dar sunt câteva pentru meci. Echipa nu poate fi sigură că va juca bine, dar poate să NU joace bine dacă vrea.

Dacă vrem să fim stricţi, desigur că nu există o regulă de fier că echipa trebuie să se antreneze. După o lună petrecută în cantonament la mare, cu băuturi şi focuri pe plajă, echipa poate să trimită mingea elegant dincolo din linia de spate şi să câştige. Pe de altă parte, echipa poate petrece dimineaţa, prânzul şi seara antrenându-se la lovituri libere şi de pedeapsă, şi totuşi să joace un meci catastrofal. Tot ce putem spune este că o echipă care e antrenată are mai multe şanse să joace bine.

Într-un mod similar, Irina nu poate garanta o interpretare bună. Irina nu poate garanta că va juca bine. E crucial pentru noi toţi să recunoaştem faptul că nu avem un „drept" să lucrăm bine. Irina se poate pregăti şi repeta luni de zile şi tot poate să ofere o interpretare

superficială. Pe de altă parte, Irina ar putea să citească replicile la prima vedere și să cutremure publicul cu intuiția și vitalitatea ei. Dar nu ar fi un risc luat într-un mod înțelept. Pregătirea generală și repetițiile specifice, o vor pune pe Irina în situația de a o juca pe Julieta cu adevăr și vitalitate. Irina nu poate cere să joace bine, dar cu o pregătire atentă, poate să facă mai probabilă o interpretare plină de viață în scurta perioadă în care se află pe scenă.

Irina are nevoie să lucreze pe Julieta. Ea va descoperi mai mult despre calea Julietei decât Julieta însăși știe. Irina va fi capabilă să vadă viitorul Julietei mult mai clar. Dar această cunoaștere este numai pentru munca invizibilă. Când vine vorba de munca vizibilă, pentru scurtul timp de interpretare a Julietei, Irina nu trebuie să știe mai mult ca Julieta. Irina nu trebuie să fie conștientă de munca ei invizibilă în minutele în care chiar o joacă pe Julieta.

Actorul trebuie să uite munca invizibilă în timpul celei vizibile și să aibe încredere în faptul că munca invizibilă își va aminti de ea însăși.

Uitând evidența

Înainte de a considera munca invizibilă mai departe, ar fi cazul să ne amintim niște lucruri de bază. Sunt diferențe fundamentale între munca vizibilă și cea invizibilă, între Irina și Julieta.

Aceste principii sunt atât de evidente încât pot fi ușor ignorate. Bunul simț poate fi primul soldat doborât într-o repetiție obositoare. Oricât ar explora Irina scena balconului, ea nu trebuie să uite că:

Julieta n-a mai jucat scena balconului înainte, deși Irina o va face de câteva ori.

Julieta n-a auzit niciodată ceea ce are Romeo de spus, deși Irina va auzi de mai multe ori.

Julieta n-a auzit niciodată ceea ce are Julieta de spus, deși Irina va auzi de mai multe ori.

Julieta n-a mai văzut ce vede Julieta acum.

Julieta n-a mai simțit ce simte Julieta acum.

Julieta nu știe cum se va termina scena.

Munca invizibilă

Toți actorii fac o muncă invizibilă, oricât ar părea de evidentă pregătirea lor. Munca invizibilă poate lua mai multe forme. Unii actori

urmează metode și sisteme în care scriu o biografie a personajului sau unde se conectează cu sentimentele și experiențele personajului prin cele trăite în propria viață. Alții pot lucra în companii unde mari secțiuni din repetiții sunt dedicate găsirii colective a lumii piesei. Câțiva vor glumi că ei nu au nevoie de pregătire, dar până și ei vor articula un fel de generalizare despre personajul lor. Spre exemplu, poți auzi remarca; *„E foarte deștept"* sau *„Obține ceea ce vrea"*. Unii actori de film vorbesc de faptul că trebuie să-și golească mintea între două duble ca să poate conserva spontaneitatea. Dar și acea golire este o formă de muncă invizibilă.

Sunt la fel de multe metode câți actori sunt. Cei mai mulți actori vor fi de acord că aceasta nu e o știință. Nu există vreun sistem rezistent la eșec. Mulți actori sunt recunoscători pentru orice scânteie de imaginație care aprinde viața și încrederea în sine.

Exemple de muncă invizibilă

Regulile pentru munca invizibilă nu prea există cu excepția regulii că trebuie să existe ceva muncă invizibilă într-o formă sau alta.

Munca invizibilă nu include numai repetițiile, ci și pregătirea actoricească și chiar experiența de viață. Nu există un singur fel de a face teatru. Nu există un singur fel de a repeta. Nu există un singur fel de a pregăti un rol. Așa că unele dintre sugestiile următoare pentru munca invizibilă iau forma unor exerciții practice; altele iau forma unor gânduri „individuale". Ele nu sunt menite să adauge o povară actorului. Din contră, ele au fost concepute cu scopul de a ușura acea povară. Exemplele sunt arbitrare și personale, există multe altele care pot fi date. Deși fiecare dintre sugestii poate ajuta și specifica ținta, în ultimă instanță, munca invizibilă a actorului este sintetizată de actor.

Pregătirea ia multe forme, orice trezește imaginația e folositor. Tot ce omoară imaginația trebuie să fie evitat. Sunt reguli care o sufocă pe Irina și reguli care o eliberează. Doar Irina va ști diferența.

Cercetarea

Pe Irina o va ajuta să afle cât poate ea de mult despre lumea Julietei, circumstanțele date. Clauza stipulată este aceasta: cercetarea este utilă numai până când actorul începe să se îngrijoreze că „ceva

trebuie să fie corect". Noi nu vom ști niciodată care erau presiunile exercitate asupra unui tânăr artistocrat italian din secolul XIV. Aceasta nu e numai o problemă istorică. Chiar dacă am fi trăit pe aceeași stradă în Verona medievală, tot nu am fi putut ști cu siguranță. Anumite reguli o vor înăbuși pe Irina, în timp ce altele o vor elibera; numai Irina poate simți diferența.

Irina poate cerceta cum a fost crescută Julieta – cum a fost educată să se miște, să râdă, să mănânce, să cânte, să lupte, să se îmbrace, să vorbească, să se roage, să facă dragoste, să gândească. Citind, discutând la repetiții, în timpul exercițiilor de grup sau individuale, experimentând cu dansul, rochia, respirația și tăcerea, o poate elibera pe Irina și îi poate mări curiozitatea și vitalitatea.

Alți oameni

Irina va citi tot ceea ce se spune despre Julieta de către celelalte personaje. Această muncă importantă are nevoie de o clauză. Ceea ce spun despre tine îmi revelează mai multe decât tu însuți. Nu putem desigur presupune că Julieta e frumoasă doar pentru că Paris și Romeo spun asta, dar putem deduce că este excepțional de atractivă din pasiunile pe care le inspiră. Ce spun acești bărbați despre ea contează cu mult mai puțin decât ceea ce fac pentru ea. Doica are multe de spus la subiectul Julieta.

Doica: *„Oricâte-or fi – taman c-o zi-nainte*
De ziua de-ntâi august, împlinește
Fetița noastră paisprezece ani.
Că doar Suzana, odihneasc-o Domnul,
Era de-o vârsă. A pierit cu zile.
N-o meritam pesemne. Cum vă spun,
în iulie, treizeci și unu, seara,
Fata-mplinește paisprezece ani.
Pot pune mărturie. Chiar așa...
Sunt unsprezece ani de la cutremur
Atunci am înțârcat-o (n-oi uita
Cât oi trăi). Ședeam la soare lângă
Hulubărie, cu pelin pe sân.
La Mantua plecaseți cu stăpânul.
Țin minte ca acum. Și cum spuneam,

Când luă în gură țâța amăruie
De sucul de pelin, s-a bosumflat
Prostuța maichii, n-a mai vrut să sugă.
A părăsit hulubăria; „Fugi!"
Și fără asta tot o luam la fugă.
Sunt tocmai unsprezece ani de-atunci.
Pe sfânta cruce, se ținea-n picioare
Și da fuguța peste tot. Cu-o zi
Mai înainte-și cucuiase fruntea.
Bărbatul meu – să-l ierte Dumnezeu,
Că vesel om era – o luase-n brațe
Zicându-i; „Cum căzuși cu fața-n jos?
Păi nu-i mai înțelept să cazi pe spate?"
Ții minte, Julieta? Și mă jur
Pe Maica Precistă, c-atunci fetița
A gângurit, oprindu-și plânsul; „Da".

Lady Capulet: *„Ajungă-ți, doică, rogu-te! Mai taci!"*

Este aceasta doar o binevoitoare vorbărie? Doica degajă căldură, confort domestic, sentimentul de acasă. Într-adevăr e atât de acaparatoare interpretarea Doicii de către Doică încât e greu să auzi evenimentele pe care le descrie.

Doica zice că ei i-a fost dată Julieta la alăptat chiar în ziua ce a urmat moarte propriiei fiice, Suzana. Mai știm că Julieta a fost lăsată acasă de către părinții ei cel puțin o dată, când au plecat în călătorie la Mantua. Știm că în absența lor, Doica a rămas singură cu Julieta și a încercat să dezobișnuiască micuța de alăptat înmuindu-și sfârcul în ulei. Surpriza și repulsia copilului la gustul laptelui contaminat a făcut-o să râdă pe doică.

Mai aflăm că fetița și-a arătat independența învățând să meargă la o vârstă foarte fragedă. Știm că micuța Julieta a fost lăsată nesupravegheată suficient ca să cadă și să-și spargă capul. Și mai știm că doica și soțul ei cel plin de înțelepciune populară au râs de copilul ce plângea, ba chiar bărbatul a făcut glume cu tentă sexuală pe seama fetiței. „Da"-ul Julietei poate sugera că ea a învățat să-și controleze sentimentele și să scape de adulți prin a fi de acord cu ei.

În ciuda tonului ei zglobiu, doica e plină de observații distrugătoare cu vorbele ei despre morți și cutremure. Fiica ei moartă a fost „too

good" (prea bună) pentru ea, „n-o meritam", totuși, pentru cineva cu așa o proastă impresie despre ea însăși, vorbește cam mult și ocupă mult spațiu. S-ar putea ca nici una din cele trei femei să nu fie conștientă că Doica ar putea s-o urască pe Julieta și să vrea s-o distrugă. S-o distrugă pe Julieta este exact ceea ce vrea doica; în Verona nu numai bărbații dețin monopolul violenței. Poate că doica îi vorbește Julietei de cei morți din familia sa în fiecare zi, făcând-o pe supraviețuitoarea tânără și bogată să se simtă vinovată. E clar că mama Julietei nu e interesată de această ciudată și respingătoare poveste. Mai devreme în scenă, ea pare nervoasă și vrea să fie lăsată singură cu fata ei. Lady Capulet și doica discută vârsta Julietei în prezența ei, ca și cum ea nu ar fi acolo. Fiica abia îi vorbește mamei sale, care îi răspunde Julietei cu mai mult manierism decât căldură, în cuplete mai degrabă de groază. Aflăm că Julieta s-a născut într-o noapte și că mama sa era și ea un copil. Aceasta înseamnă că Lady Capulet nu are încă treizeci de ani, deci e destul de tânără ca să-i fie rivală fetei sale. Bineînțeles, asta e doar o versiune a copilăriei Julietei. Sunt mai multe, dar nici una din aceste povești nu trebuie jucată de Irina. Oricum, aceste narațiuni alternative pun întrebări tulburătoare care pot îmbogăți munca invizibilă a Irinei.

O munca de acest fel poate deschide uriașe căi pentru Irina. Totuși, dacă face prea multă cercetare, Irina poate simți că mintea ei e saturată și imaginație ei congelată. Atunci trebuie să se oprească. Acesta poate fi un semn bun, îi poate arăta latura instinctuală în rebeliune sănătoasă.

Lumea nu e niciodată destul de bună

Trăim într-o lume reală pe care n-o cunoaștem îndeajuns, dar cunoaștem o grămadă de universuri imaginare mult mai bine. Ar fi preferat Julieta să aibă o mamă mai domestică, mirosind a levănțică, în locul sofisticatei care încearcă s-o mărite cu contele ? Poate. Acea alegere depinde de interpretarea Irinei, iar interpretarea Irinei depinde de ceea ce vede Irina. Dar Julieta are și o viață imaginară bogată. Irina va deveni mai puternică nu numai investigând ce i se întâmplă Julietei în realitate, dar și imaginându-și lumea fanteziei Julietei. Decât să încerce în van să se transforme în Julieta, Irina ar face mai bine să-și imagineze cum ar schimba Julieta lumea. Poate Julieta vrea să schimbe nu numai mediul înconjurător, ce o include pe mama ei, dar și pe ea însăși.

Nu sunt destul de bună

Oricât ar încerca un pustnic să scape din toate relaţiile, chiar dacă ar fi un pustnic ateu izolat într-un container, tot ar avea parte de o relaţie copleşitoare: cea cu el însuşi. Acest principiu este crucial pentru actor. Prima relaţie a Julietei e cu Julieta. Această aprinsă legătură de iubire/ură este într-o stare de flux şi tinde să fie mai puţin despre a se accepta pe ea însăşi cât de a se schimba.

Unul dintre cele mai potrivite moduri în care Irina învaţă despre Julieta este să vadă cum se vede Julieta pe ea însăşi. Julieta va vedea lucruri care ea ar fi vrut să fie diferite. Este prea înaltă ? Prea deşteaptă ? Prea dependentă ? Ar prefera să nu fie aşa de controlată ? Mai spontană ? Mai puţin impetuoasă ? Este extraordinar de util pentru Irina să şi-o imagineze pe Julieta uitându-se într-o oglindă. Cele două întrebări principale pentru Irina sunt: cine ar prefera Julieta să se fie cea care se uită la ea din oglindă şi de cine îi e frică Julietei că ar putea să-i zâmbească din oglindă ? Cum arată Julieta în oglindă este mai puţin interesant.

Irina poate întreba: „Da, dar cum aş putea face toate astea clare ?". Răspunsul e că nimic n-ar trebui niciodată „făcut clar" şi în particular, nimic din munca invizibilă. Deci ea are o idee şi după aceea i se spune: *„Nu o juca !"*. Exact. Munca invizibilă se manifestă prin graţie, când vrea şi unde vrea. Orice încercare de a o controla prin a-i arăta efectele, de a o expune în public, face ca invizibilul să dispară. Invizibilul nu ne abandonează permanent, dar se întoarce când nu mai încercăm să-l controlăm.

Exerciţii de extremitate

Sunt câteva exerciţii care pot dezvolta şi întări mintea invizibilă. În exerciţiile de extremitate, sala de repetiţii abandonează bunul simţ, iar un actor joacă o scenă dată cu scop extrem. Astfel, Julieta poate juca scena cu mama sa o dată ca şi cum ar încerca s-o amuze (extrem), apoi ca şi cum ar încerca s-o înspăimânte (extrem), apoi ca şi cum ar încerca s-o umilească/seducă/înveţe/vindece. Câteodată efectul e mai degrabă ciudat, dar ocazional o replică sau o privire sau o mişcare ne poate surprinde ca fiind extrem de vie.

În acel moment, un moment de viață traversează munca invizibilă. Irina trebuie apoi să uite exercițiul, dar e remarcabil cum urmele persistă. Când Irina va veni să joace scena, munca invizibilă va fi afectat ceea ce vede. Va fi mai multă adâncime și complexitate în mama pe care o vede. Ținta se dezvoltă singură, fără controlul nostru conștient.

Contrarii

Un alt joc posibil pe care-l poate juca Irina pentru a câștiga adâncime din munca invizibilă este să se întrebe care ar fi opusul Julietei. Din surse din viață sau film sau literatură. Pentru a vedea dacă au ceva în comun. Irina poate gândi că Lady Macbeth e opusul extrem al Julietei. După care se poate întreba dacă sunt similarități.

Ambele femei vor ca iubiții lor să se grăbească să vină acasă, ambele pledează în fața nopții să le ascundă acțiunile pe care le critică înainte de a le comite, ambele văd ciudata conexiune dintre sex și moarte, și ambele au o relație complexă cu Timpul.

Lady Macbeth simte „viitorul în clipa prezentă" *(the future in the instant)*. Ambele femei conspiră cu bărbații lor să spargă un tabu și amândouă se sinucid. Compararea celor două femei te poate arunca în confuzie, iar confuzia e utilă fiindcă scutură praful clișeelor.

Cu cât Irina experimentează cu aceste exerciții și cu altele pentru a-și hrăni munca invizibilă, cu atât mai mult se rafinează ținta. Această bogată și specifică țintă o așteaptă pe Irina și e mereu gata atunci când ea are nevoie de energia ei în prețioasele momente pe scenă.

Felul în care mintea invizibilă influențează ceea ce vede mintea vizibilă e misterios. Trebuie să avem încredere în acest proces și să ne tolerăm ignoranța. Nu ar fi înțelept să ne oprim din a respira pentru că nu înțelegem procesul respirării.

Doar atenția va dezvolta țintele pe care le vede actorul. Actorul nu poate face munca invizibilă vizibilă. Munca invizibilă se manifestă fără permisiune. Cum funcționează acest proces, nu știm. Câteodată trebuie să ne relaxăm și să acceptăm că nu știm.

O digresiune: înţeleptul şi teracota

Un colecționar de teracotă chinezească antică era furios pentru că a cumparat încă un fals costisitor. A căutat cel mai mare expert în

teracotă din lume de la care să învețe cum să evite o altă șarlatanie. Acest înțelept bătrân ducea o existență simplă, dar a cerut foarte mulți bani pentru lecțiile sale. Acestea urmau să dureze șase săptămâni, timp în care colecționarul trebuia să facă exact ceea ce i se spune. Milionarul s-a dus în îndepărtata chilie unde trăia ascetul. A adus camere video și calculatoare. Înțeleptul i-a spus să le lase afară. Așa a făcut, dar au fost furate de alți asceți înțelepți. Colecționarul a fost furios, dar trebuia să facă ce i se spunea dacă dorea să fie în stare să observe diferența dintre teracota falsă și cea autentică.

În prima zi, a fost legat la ochi și înțeleptul l-a lăsat într-un țarc de iac și i-a pus în mână o bucată de teracotă. Colecționarul spera să capete instrucțiuni, dar înțeleptul n-a spus nimic. A stat acolo douăsprezece ore, cu nimic de mâncare, doar lapte de iac de băut. A doua zi s-a întâmplat la fel, legatul la ochi, teracota, liniștea. Asta a durat săptămâni. Milionarul a trebuit să-și muște limba, era furios, dar hotărât să afle secretul înțeleptului.

După șase săptămâni, în ultima zi, înțeleptul a intrat în țarc din nou și l-a legat la ochi. Din nou teracota a fost pusă în mâna colecționarului, care a explodat deodată, lovind iacul de lângă el. Și-a smuls legătura de la ochi și a strigat la ascet:

„Asta e ultima picătură! M-ai atras într-o mânăstire îndepărtată, i-ai lăsat pe prietenii tăi să-mi fure calculatoarele, m-ai otrăvit cu lapte de iac murdar, m-ai ținut pe întuneric, iar ultima insultă este că astăzi, în loc să-mi dai o statuetă de teracotă autentică, mi-ai dat una falsă!“

CAPITOLUL 10

IDENTITATE, PERSONA ŞI MASCA

Dacă „personaj" este un termen ce ne poate induce în eroare, ce alți termeni sau unelte poate folosi Irina ? Irina poate neglija monumentul numit „personaj" pentru a găsi câteva unelte mai umile dar și mai utile. Acestea sunt *Identitate, Persona și Masca.* Ele nu sunt mai reale decât personajul, sunt niște expresii inventate. Dacă ele devin confuze, Irina trebuie să le respingă, dar ele pot ajuta câteodată, pot oferi speranța eliberării din blocaj.

Identitatea

Am văzut că a încerca să găsească lucruri utile în conceptul de „una" îl poate paraliza pe actor. Decât să găsească o singură unitate, „una", e mai bine să caute două elemente care sunt în conflict. Dacă *„cine sunt eu ?"* nu este o întrebare de prea mare ajutor, *„cine aș vrea să fiu ?"* și *„cine mă tem să fiu ?"* sunt mai practice. În mod clar, aceste întrebări sunt opuse una alteia. De aceea, Irina ar face mai bine să aleagă cuvinte sau idei care, deși similare personajului, sunt mai dinamice. Ea are nevoie de cuvinte care glorifică contradicția în loc să se teamă de conflict. E mai bine pentru ea să se gândească la toate personajele ca venind în perechi, în „două". De exemplu, cu cât dorim mai mult să fim bogați, cu atât mai mult ne e teamă să fim săraci; cu cât dorim mai mult să fim puternici, cu atât mai mult ne e frică să fim slabi.

Să ne imaginăm, ca și înainte, că nu voi ști niciodată cine sunt eu cu adevărat. *„Cine sunt eu ?"* nu se poate cunoaște. Dar ce putem cunoaște care poate fi util Irinei ? Identitatea poate fi cunoscută. Totuși, identitatea altora mi-e mult mai clară decât a mea. Identitatea arată cine sunt eu, pare a fi cine sunt eu, miroase ca acela care sunt eu, dar nu este cine sunt eu. Dacă identitatea poate fi complet descrisă, e moartă. Dar îl poate ajuta pe actor.

Practic, identitatea noastră e ceea ce vrem să vedem noi înșine. Ca să ne convingem pe noi înșine de cine suntem, trebuie să convingem și alți oameni. Deși chestionabilă în viața reală, ea e o unealtă utilă în actorie.

Identitatea e o construcţie care mă ajută să determin cine este acel „eu" când „eu vorbesc". În realitate este o invenţie sau o minciună pe care începem s-o răspândim încă de mici. Este un întreg pachet de modalităţi de a ne prezenta şi a ne vedea pe noi înşine. Este instituţia noastră privată şi personală. Demersul identităţii e mult mai limpede la alţii decât la mine.

O digresiune: instituţii

Toate instituţiile au un lucru în comun: imperativul lor numărul unu este conservarea sinelui. Cu adevărat, identitatea luptă ca un tigru în cuşcă dacă simte că va fi expusă ca o iluzie. Într-adevăr, pentru a preveni această umilinţă şi a se conserva, identitatea poate ajunge până la a-i comanda gazdei ei umane să se sinucidă. Dar nici identitatea nu supravieţuieşte deoarece ca mulţi alţi paraziţi, identitatea e mai degrabă deşteaptă decât înţeleaptă şi nu învaţă niciodată că e dependentă de gazda ei.

Eu sunt

Dacă vă spun „ce sunt eu", asta nu vă va lămuri prea mult despre ceea ce sunt eu. Dar o să vă spună multe despre identitatea mea. Dacă vreţi să ştiţi ce sunt eu, uitându-vă la ce fac eu, veţi căpăta mai multe indicii.

Înainte de a deveni prea abstracţi, să dăm nişte exemple practice. Dacă i se cere să definească „personajul" lui Othello, cineva poate spune că acesta e:

curajos
nobil
generos
exotic
patriot
mândru
inimă-largă
iubitor
inocent
loial
încrezător
bărbătesc
asimilat
direct

Ottelo însuși poate simți că această listă e rezonabilă și corectă. Dar nu sunt verbe în această listă. Nu e nimic din ceea ce Othello a făcut sau va face. Lista e compusă numai din adjective, cuvinte care nu se modifică, cuvinte-inamici.

Othello însuși folosește câteva cuvinte pentru auto-descriere. Majoritatea din ceea ce spune promovează această imagine despre el însuși. Totuși, chiar dacă Othello are toate acele calități, trebuie să existe și un potențial Othello alternativ. Acest Othello va avea toate caracteristicile opuse. De aceea, Othello ascunde o foarte diferită identitate, un fel de ne-Othello care e ținut împachetat. Dacă acesta e cazul, acest ne-Othello trebuie să fie:

laș
vulgar
rău
banal
disprețuit
subversiv
ipocrit
mărunt
urâcios
vinovat
trădător
suspicios
copilăros
proscris
pervers

Iago reușește să-l miroasă pe acest ascuns ne-Othello, așa că sugerează existența acestui monstru inversând descrierea lui Othello care e trâmbițată în prima parte a piesei. Mai mult decât atât, Iago simte că Othello poate de fapt extrage această energie din suprimarea acelei fantome. Dar trebuie să ne amintim desigur că ne-Othello nu există în carne și oase, cum nici Othello cel oficial nu există. Amândoi sunt spectre ale imaginației lui Othello. Dar ceea ce contează pentru Iago este că la un moment dat Othello se va teme că ne-Othello poate exista. Ca mulți dintre noi, Othello cheltuiește energie necunoscută în a se asigura că această parte „rea", acest Mr Hyde, nu iese la suprafață.

Dar Iago dezvelește trăgaciul ucigaș care-l face pe Othello să se întoarcă pe dos și să se comporte ca un ne-Othello.

Prima listă de atribute constituie o parte a identității lui Othello. A doua listă este de asemenea o parte a identității lui Othello, sau mai degrabă a ne-identității sale. Iago, cu un fel de intuiție a deranjatului psihic, știe exact ce nervi să ciupească ca să-l facă pe Othello să se auto-distrugă. Într-un fel, Iago îl șantajează pe Othello cu expunerea acelui murdar secret ne-Othello în fața curatului Othello public. Planul are repercusiuni. Când ne jucăm cu identitatea, ne jucăm cu focul. Oricum, dacă Othello ar fi avut o poză mai bună a lui ne-Othello, sau dacă ar fi avut umor, un simț al proporției, o mai bună cunoaștere a ceea ce vrea să fie și a ceea ce i-e teamă să fie, ar fi fost impermeabil la manipulările lui Iago. Cine știe ? E o întrebare adresată publicului.

Arkadina

Un alt exemplu este Arkadina în „Pescărușul", care, atunci când i se cer bani, exclamă: *„Eu sunt actriță, nu bancher!"* Aceasta ne dă un indiciu puternic a ceea ce ne-Arkadina e, un bancher, nu o actriță. Fiul ei, Constantin, sugerează în mod frecvent, ce săracă actriță este, iar la un moment dat remarcă faptul că ea are un cont de 20.000 de ruble la Odessa. Observațiile ascuțite ale lui Constantin confirmă ceea ce noi probabil am ghicit deja despre ne-Arkadina.

Iarăși, aceasta nu este „cine este *cu adevărat* Arkadina", este doar Arkadina de care Arkadina se teme că ar putea fi, Arkadina care dă doar o singură rublă bacșiș servitorilor și le cere să o împartă. Dar mai este o Arkadina, nepretențioasă și bună, care a uitat că a ajutat niște vecini când era și ea săracă.

Să recapitulăm: identitatea mea nu este cine sunt. Dar nici ne-identitatea mea nu este cine sunt. Tot ce putem să spunem este că acestea amândouă luate împreună oferă un indiciu puternic asupra temerilor și speranțelor conștiente și inconștiente ale unei persoane.

Un dinam util

Putem merge mai departe și sugera că majoritatea energiei unei ființe umane este cheltuită în promovarea identității și suprimarea ne-identității. Pentru o ființă umană, războiul între acestea două este

sângeros și extenuant; pentru actor, având în vedere permanenta suprimarea a uneia și promovarea alteia, degajă cantități vaste de energie imaginativă.

O poate ajuta pe Irina în munca ei invizibilă, s-o aibă în vedere nu numai pe Julieta, ci și pe ne-Julieta. Cu toții avem o identitate, iar pentru fiecare identitate există o identitate egală și de semn opus. Nici una nu e adevărată, dar amândouă, luate împreună, îl pot dinamiza pe actor.

Julieta și identitatea

Julieta surprinde prin interesul ei obsesiv față de identitate. Ea e obsedată de identitate. Prima ei întrebare e atât de cunoscută că nici n-o mai putem auzi încă o dată. Ea realizează brusc faptul că identitatea e arbitrară.

Julieta: *„Romeo !*
De ce și pentru ce ești tu Romeo ?
Renegă-ți tatăl ! Leapădă-al tău nume !
Sau dacă nu, să-mi juri că mă iubești,
Și n-oi mai fi o Capulet."
Romeo: *„S-ascult ?*
Să mai ascult, sau să-i vorbesc ?"
Julieta: *„Dușman*
Doar numele îmi e, căci tu ești tu.
Julieta: *Nu ești un Montague; ești tu ! Și ce-i*
Un Montague ? Nici mână, nici picior,
Nici braț, nici față, nici o altă parte
Din trupul bărbătesc. Alege-ți altul !
Ce preț are un nume ? Trandafirul,
Oricum i-ai spune, tot așa-și împarte
Mireasma dulce. Astfel și Romeo,
De l-ar chema oricum, ar răspândi
Aceeași dulce vrajă ca și-acum,
Când toți îi spun Romeo. O, Romeo !
Romeo, schimbă-ți numele ce nu-i
Nimic din tot ce ai, și-n locul lui
Mă ia întreagă !"
Romeo: *„Fac precum dorești.*

Şi mă botez din nou de-mi spui „iubire".
De azi încolo nu mai sunt Romeo."
Julieta: *„Cine eşti tu..."*

Acest întreg pasaj e obsedat de identitate, căci Julieta şi Romeo se străduiesc să distrugă lanţurile ei. Julieta se oferă să-şi schimbe identitatea, îi cere lui Romeo să şi-o schimbe pe a sa, iar Romeo se oferă să fie „rebotezat".

Vede Julieta un Romeo care este sclavul tatălui său ? *„Reneagă-ţi tatăl!"* are ecouri din decretul subversiv tolerant al lui Christos care zice că nu putem să începem viaţa fără să ne părăsim părinţii. Aşa că va trebui să ne distrugem identităţile care ne-au fost date ? Dacă Romeo e prea slab, atunci ea va renunţa la familia sa, salvându-l şi pe el, pornind împreună pe drumul redempţiunii. Cu *„Ce preţ are un nume?"* ea împarte cu Romeo marele secret al universului de care s-a împiedicat în această noapte sacră.

O digresiune: structura identităţii

Felul în care ne vedem pe noi înşine este constituit din termeni opuşi, perfect împerecheaţi. Una este să faci o faptă bună, alta este să spui că „Sunt bun". Din momentul în care mă declar bun, undeva în mine trebuie să existe şi convingerea egală că pot fi crud. Să spui *„Joc"* e un lucru, cu totul altul este să spui *„Sunt actor"*, pentru că nu pot spune *„Sunt actor"* fără a deschide posibilitatea că *„Nu sunt actor"*.

Aşa cum noaptea nu poate exista fără zi, onoarea nu poate exista fără ruşine, şi viaţa nu poate exista fără moarte, aşa nici noi nu ne putem descrie pe noi înşine sau pe alţii fără să sugerăm existenţa, reală sau potenţială, a calităţilor perfect opuse.

Îl ajută pe actor să-şi imagineze că cinicul şi idealistul sunt aceeaşi persoană, sfântul şi păcătosul, masochistul şi sadicul, norocosul şi păgubosul, deşteptul şi prostul, îngerul şi diavolul etc.

Această suprimare a unei identităţi şi promovare a alteia ne poate extenua în viaţa reală, dar dacă o luăm în considerare, ea poate genera o imensă energie folositoare pentru interpretarea unui rol.

O digresiune: sentimentalitatea

O folositoare maximă teatrală este aceea că nu trebuie niciodată să joci un personaj, ci situaţia. Aşa că dacă joci un dur, nu poţi de fapt să

joci Durul, ci doar situația în care se află el. Nu poți juca nici ne-identitatea, faptul că într-un fel acea persoană e un laș. Asta ar însemna să joci un personaj, un „caracter".

Putem așadar captura esența acestei persoane, acest dur? Răspunsul e că nu putem „captura esența" nimănui.

Când încercăm să capturăm esența cuiva, suntem sentimentali. Sentimentalitatea este refuzul de a accepta ambivalența. Certitudinea e sentimentală. Nu suntem sentimentali numai când spunem ceva drăguț. Este la fel de sentimental să spui că cineva e rău. Aceste judecăți pot avea consecințe teribile; atunci sentimentalitatea e terifiantă.

Suntem sentimentali când judecăm un personaj ca fiind „de treabă", cum o putem numi pe Anfisa din *Trei Surori;* dar suntem la fel de sentimentali dacă judecăm un personaj ca fiind „rău", să zicem Richard al III-lea. Ceea ce aceste personaje *fac,* poate desigur să fie bine sau rău, sau ambele.

Declarând un personaj bun sau rău îl poate bloca pe actor. Numai ceea ce facem poate fi bun sau rău. Un personaj nu poate fi așa ceva în esență. Să consideri o ființă umană intrinsec bună sau rea este sentimentalitatea cea mai profundă.

Moralizând despre ceea ce facem este un lucru; moralizând despre oameni este cu totul altul, asemenea judecăți sunt sub demnitatea actorului.

Nu putem niciodată descrie pe cineva întrutotul pentru că nu putem cunoaște întrutotul. Ne inducem în eroare întrebând ceea ce suntem, căci nu putem ști niciodată asta. Nu putem ști niciodată, nu putem controla sau încapsula esența nimănui, inclusiv a noastră. Totuși putem observa ceea ce facem. Într-adevăr, fizicianul, atunci când analizează natura unei probleme, sfârșește prin a descrie mai puțin ceea ce este particula, ci felul în care se comportă ea.

Persona

Oricum, dacă a gândi despre identitate și ne-identitate n-o ajută pe Irina, atunci ea poate încerca să se gândească la „cine sunt eu" ca *persona.* Dacă identitatea mea este felul în care vreau să fiu văzut, atunci persona este mijlocul pe care-l folosesc ca să interacționez cu lumea din afară. În literatură, cuvântul *persona* se referă la persoana care spune povestea. Poate autorul, poate nu – Jane Eyre n-a fost Charlotte

Bronte. În cazul starurilor de film, putem spune că Humphrey Bogart avea o persona pentru ecran, iar James Dean o alta. Jung folosea cuvântul *persona* ca să descrie acea parte a unei persoane care este folosită pentru a interacționa cu lumea din afară, care e separată de „sine", pe care el îl folosea ca să descrie cine suntem cu adevărat. „Cine suntem cu adevărat" poate fi o problemă pentru psihanaliză, dar este o situație hazardantă pentru actor.

Așa cum fizicianul poate descrie o particulă numai prin modul în care se comportă, e mai ușor să descrii persona prin ceea ce face. În teatru, *persona* lucrează într-un mod misterios. Ne poate introduce doar schița unui personaj, dar cât știm deja despre acel personaj ne poate surprinde. E ca și cum avem cunoștințe dintr-o viață anterioară. Câteodată ne plângem că nu avem destulă informație despre lumea unui personaj; dar ocazional, suntem alarmați de descoperirea a cât de mult cunoaștem despre o lume pe care, dacă vrem să fim stricți, nu ar trebui să o cunoaștem deloc.

Un exemplu practic de persona apare în *Commedia dell'Arte,* unde diferite personaje arhetipale sunt disponibile spre a fi adoptate, locuite și jucate de actori. Nu e necesar să faci multă cercetare specifică pe personajul Pantalone. Actorul care recunoaște persona bătrânului nesocotit va fi capabil să adopte persona acestui bine-cunoscut personaj.

Actorul adoptă o *persona,* nu adaptează o *persona.* De fapt, cu cât interpretul e mai capabil să se predea acelei persona, cu atât mai mult persona îl va adopta și chiar adapta pe actor. E ca și cum persona însăși și-a făcu tema de cercetare și l-a găsit la capătul ei pe actor.

Cum e posibil? Numai câteva coordonate pot face o nouă lume să trăiască. Picasso putea să sugereze un univers complex și puternic cu doar câteva zvâcniri de pensulă. Odată un tânăr a întrebat pictorul cât timp i-a luat să producă acele câteva linii. Picasso a răspuns: *„O, aproape patruzeci de ani".* Acei patruzeci de ani sunt ca munca invizibilă pentru actor. Nu sunt explicite într-un desen făcut în patruzeci de secunde; dar acei patruzeci de ani respiră invizibil. Putem fi siguri că Picasso n-a folosit în mod conștient acei patruzeci de ani când a mâzgălit acele linii; poate că într-un mod ciudat, acei patruzeci de ani l-au folosit pe el.

Persona lucrează într-un mod similar. Cu aparent puțină informație, actorul poate oferi o interpretare ce are rădăcini într-o foarte complexă lume a lui *make-believe* (face-să-creadă).

Masca

Diferența între persona și mască e dificil de definit. *Phersu* era termenul etrusc pentru om mascat, cuvântul fiind dezvoltat de romani în *persona,* care înseamnă mască. Într-un sfârșit, cuvântul devine *person* în engleza modernă (n.t.: *persoană*-în română). E mai degrabă neliniștitor faptul că mască, actor și persoană ar putea fi același cuvânt, totuși teatrul ne cere să demontăm toate prejudecățile și certitudinile despre cine suntem.

Masca e răspândită printre diverse culturi. Diferența majoră între persona și mască este că a doua trebuie să aibă un element concret, în mod normal o parțială acoperire a feței. Tipuri de spectacol și serviciu religios care folosesc masca pot părea foarte diferite, dar, în toate cazurile, în mare, procesul e următorul:

Interpretul vede masca.

Interpretul pune masca.

Interpretul vede lumea prin ochii măștii.

Interpretul e lăsat să intre în scenă prin permisiunea măștii.

Masca îi permite interpretului să vadă o altă lume.

Spectatorii văd ce vede interpretul.

Masca permite interpretului și publicului să vadă ceva ce n-ar fi văzut altfel.

Masca Julietei

Ce utilizare practică are masca pentru Irina ? Nici un director sau companie nu i-a cerut să poarte măști. Totuși, lucrul de bază cu o mască ajută actorii chiar și în cele mai realiste texte contemporane.

Dacă Julieta are un costum, acela poate lucra ca o mască. Dacă Julieta folosește machiaj, acela poate servi de asemenea ca o mască. Practic, orice obiect concret purtat de interpret poate fi o mască câtă vreme actorul o folosește numai când joacă. Cu alte cuvinte, Irina poate avea o pereche specială de pantofi, care redistribuie greutatea ei și o ajută să descopere cum se mișcă Julieta. Dar dacă Irina continuă

să poarte aceiași pantofi după repetiție, atunci pantofii vor fi mai degrabă un accesoriu sau un obiect de recuzită. Dacă Julieta poartă pantofii numai atunci când încearcă să vadă și să se miște ca Julieta, atunci pantofii pot începe să funcționeze ca o mască.

Dacă pantofii încep să se comporte ca o mască, de fiecare dată când Irina îi pune în picioare, va avea senzația că se mișcă diferit imediat. Pantofii devin un fel de întrerupător care „dă drumul" la spectacol. Dacă Irina se simte inconfortabil purtând pantofii în pauza de masă, poate fi un semn că pantofii au început să dobândească puterea unei măști.

Masca trebuie tratată potrivit și nu pentru că îi va păsa măștii de asta ! Dar masca își va pierde fragila putere pentru noi dacă o folosim fără discriminare. Îi dăm putere măștii ca să ne putem hrăni din ea. Dacă îi renegăm puterea prin lipsă de respect, atunci nu ne putem hrăni din ea.

Masca şi mişcarea

Masca alterează nu numai felul în care arată actorul, dar și brațele și picioarele acestuia răspund diferit la stimuli. Actorul mascat studiază masca din mâinile și picioarele sale ca parte a muncii invizibile. Vase grecești descriu aceeași pregătire acum 2500 de ani. Actorul va repeta mascat și va continua să descopere cine e masca văzând cum ceilalți re-acționează la această nouă identitate. Mai devreme sau mai târziu, actorul se va mișca precum masca. Ascunzându-și fața, actorul e mai atent la ceea ce mișcările lui/ei înseamnă pentru alții. Actorul nu mai e preocupat de expresia sa facială.

Ochii măştii

Totuși, este o parte a feții pe care masca nu o obturează. Nu obturează ochii. Dar masca schimbă ceea ce văd ochii. Ținta se transformă. Lucrul cu masca e excelent pentru actorul blocat pentru că masca poate distruge conștiința-de-sine a actorului. Masca liniștește identitatea personală a actorului și îi dă permisiunea să facă lucruri interzise – nu e vina actorului, masca a făcut-o !

Recunoaştere

Puterea măştii e proporţională cu abilitatea actorului de a o recunoaşte. Dacă actorul nu recunoaşte masca, ea va rămâne inertă. Într-un fel masca e un parazit. Totuşi această recunoaştere nu trebuie să fie neapărat conştientă. Ceea ce probabil se întâmplă este că masca joacă rolul unui trăgaci al acelei părţi ascunse sau necunoscute a actorului. Câtă vreme se întâmplă recunoaşterea, a-şi pune masca pare să-l transforme pe actor. Dar această transformare este de fapt o eliberare a ceva ce era deja acolo. E numai o aparentă metamorfoză, ca şi cum masca ar fi activat o persona latentă în actor.

Putem recunoaşte lucruri fără a realiza. Putem iubi sau urî străini la prima vedere pentru că recunoaştem în ei – în mod inconştient – o parte din noi ce a fost îngropată. Dar e mai uşor să vorbim despre o reacţie chimică spontană. Un proces similar se întâmplă când suntem surprinşi de ceea ce ne face masca să facem. O persona ascunsă se recunoaşte în mască, poate într-o fracţiune de secundă, iar actorul permite măştii să descuie cămara în care persona e ascunsă.

Când joacă un rol, actorul alege să nu se joace pe el/ea pentru o vreme.

Când mă văd pe mine

Conştiinţa-de-sine poate fi cel mai mare duşman al actorului. Ea descrie momentul când frunza de gutui a personajului se usucă. Ca întotdeauna, în momente de Frică, este util să ne amintim două lucruri: în primul rând faptul că problemele noastre pot fi deplasate către personaj, iar în al doilea rând că în mod nomal poţi să învingi frica dacă îi copiezi armamentul.

O altă unealtă pe care Irina o poate folosi ca să se scoată din groapa lui „Nu ştiu cine sunt" este însăşi conştiinţa-de-sine.

Să ne întoarcem la primele două reguli: prima – trebuie să fie întotdeauna o ţintă, a doua – ţinta există în afară. Deci ce se întâmplă dacă vorbesc cu mine însumi ? Atunci *eu însumi* trebuie să fie o ţintă. De exemplu, dacă urlu la mine însumi când nu funcţionează duşul, eul la care ţip e un alt idiot „eu" care a uitat să sune instalatorul. E o diferenţă între *eu* care ţip şi *mine* – eul vinovat. Se deschide o distanţă permisivă între *mine* şi *eu*.

Trebuie să petrecem ceva timp ca să luăm în considerare această distanță și această dinamică și să fim confortabili cu această idee. Pot să mă văd pe mine ca multe lucruri diferite. Poate mă văd pe mine ca cineva care este deștept sau cineva care e prost. Într-un sens, *eu* nu se schimbă, dar *mine/mă* se schimbă. *Eu*-l care vorbește e întotdeauna același, dar *mine*-le pe care îl văd e diferit.

Eu rămân același, dar mă văd pe *mine* schimbându-mă. *Mine*-le e o țintă și se va supune tuturor regulilor.

În ultimii douăzeci de ani eu nu m-am schimbat, doar că zilele acestea picioarele îmi par înțepenite când alerg după autobuz, cureaua mi-e mai strânsă, mahmurelile mai rele, un ciudat bărbat între două vârste se uită la MINE din oglindă, oamenii par diferiți, diferite lucruri *mă* irită, diferite lucruri *mă* amuză, diferite lucruri *mă* fac trist, diferite lucruri *mă* fac fericit; dar vă asigur, EU nu m-am schimbat de loc.

Oamenii petrec o grămadă de timp văzând acest „mine". Din păcate, acești „mine" pe care îi vedem sunt foarte rar concreți. După cum am amintit înainte, acel *mine* pe care Julieta îl vede în oglindă este o fluctuație dintre un *mine* pe care vrea să-l vadă și cel de care se teme.

Cu alte cuvinte, Irina va face bine să-și mute conștiința-de-sine în Julieta. Conștiința-de-sine a Julietei e un coșmar pentru Julieta, dar o binecuvântare pentru Irina. Julieta nu vrea să se vadă roșind. Roșeața feciorelnică de pe obrajii săi o jenează pe Julieta și asigură un arc de eliberare pentru Irina.

Irina se va elibera dacă o deschide pe Julieta ca să vadă ceea ce vede Julieta.

Ar trebui să evităm să petrecem timp cu *eu*, dar mutațiile lui *mine/mă* sunt foarte folositoare pentru actor.

Exemple de *mine*

Crizele ne forțează să ne vedem dintr-o nouă perspectivă, iar drama tinde să aibă de a face cu crizele, așa că actorii joacă adesea oameni care învață să se vadă cu noi ochi.

Când Julieta îl întâlnește pe Romeo, ea se referă la mâinile ei ca la mâinile unei sfinte; mai târziu, când promite mâna ei pentru Paris, ea se referă la fața ei scăldată în lacrimi ca și cum n-ar fi parte din ea.

„Și mie-mi place să il dau pe față."[6]

(And what I spake, I spake it to my face.)

și continuă să vadă diferite Juliete cu puțin înainte să ia licoarea, să se drogheze practic. Julieta o vede pe nebuna de Julieta dusă către mormânt, cu imagini demne de Edgar Allan Poe.

„Să-mi sară mințile, împresurată
De spaimele hidoase, și să-ncep
Să dănțui, ca nebună, peste vraful
De oseminte, și să sfâșii giulgiul
Ce-acoperă pe Tybalt, sângerat ?
Și n-o să-ncerc, în furia-mi smintită,
S-apuc ciolanul cine știe cărui
Strămoș ilustru, ca pe o măciucă,
Zdrobindu-mi țeasta ?"

Julieta vede bizare Juliete așadar. Fără îndoială, aceste Juliete diferite o surprind pe Julieta. Julieta din final e o teacă pentru pumnalul lui Romeo:

„Aici ți-e teaca ! Ruginește-acolo
Dar adu-mi moartea !"

Ca să facă așa o glumă amară, Julieta trebuie să se fi schimbat. Da ? Dar din al cui punct de vedere ? Fata modestă din balcon nu ar amesteca niciodată cu bună știre sexul, violența și putrefacția, imaginându-se pe sine ca un receptacul mort pentru „arma" putrezindă a lui Romeo.

Pentru noi, uitându-ne la Julieta din afară, bineînțeles că ea s-a schimbat. Experiența a maturizat-o pe tânăra fată. Dar pentru Julieta, din interior, ea probabil se crede aceeași persoană. Aceași persoană la o adresă diferită, pentru că acum ea s-a mutat și trăiește într-o lume plină de râsete întunecate și ironie hidoasă.

Dacă actorul se simte blocat în căutarea personajului, asta poate fi pentru că el/ ea se află într-un loc greșit; actorul îl caută probabil pe „eu". Trebuie să ne obișnuim cu ideea că „eu" nu poate fi găsit. Dar „mine" poate.

CAPITOLUL 11

MATRICEA

Se consideră uneori că e bine ca actorul să scrie biografia personajului său, adică, în cazul nostru, unde s-a născut Julieta, copilăria ei etc. Dacă pe Irina o alarmează, totuși, acest fel de pregătire și e intimidată de muntele de material disponibil, ea are posibilități alternative. Se poate gândi că biografia se bazează pe o poveste trecută; or, o poveste trecută e un fel de istorie. Dar noi avem, în Occident, o concepție arbitrară asupra istoriei. Tindem să ne vedem pe noi înșine ca produs al trecutului și considerăm că sămânța viitorului există în prezent. Așadar, vedem povestea sau biografia personajului ca segment definit de timp, în care viitorul devine treptat prezent, iar prezentul treptat devine trecut. Putem concepe povestea ca pe o linie de cale ferată pe care trenul tot avansează. Viziunea lui Einstein ar fi fost mai puțin liniștitoare; el ar fi întrebat, sec: *„La ce oră părăsește stația aceasta trenul ?"*

Tantricii asiatici au o perspectivă diferită, ei consideră că istoria e în permanență inventată de prezent. De parcă ne-am afla pe un vapor și privim mereu îndărăt, la siajul lăsat în urmă.

Să spunem că Irina a cercetat fiecare etapă din evoluția Julietei și păstrează un sentiment neplăcut, că nu a făcut destul – sau, oricum, o intimidează demersul, caz în care Irina își poate aminti că istoria sau biografia nu sunt numai lineare. La istorie ne putem referi și ca *matrice.*

Matricea

„S-a petrecut A apoi s-a petrecut B apoi s-a petrecut C" e doar o viziune asupra istoriei. *„A s-a petrecut din cauză că s-a petrecut B din cauză că s-a petrecut C"* e o versiune mai sofisticată. În ambele cazuri, evenimentele se întâmplă în succesiune. Timpul există linear, lucrurile se petrec de-a lungul acestei linii. Însă mai vedem și că *„A se petrece și B se petrece și C se petrece."* Aceasta e o viziune substanțial diferită. Forma respectivă nu reprezintă un tipar aliniat timpului în rol de catalizator pentru evenimente. E o viziune în care timpul și succesiunea sunt lucruri diferite.

De exemplu, „baroc" se referă de obicei la o perioadă istorică specifică, în Europa, la mijlocul secolului al XVII-lea. Dar putem vedea barocul și ca fenomen ce revine în toate culturile la anumite intervale de timp. Barocul poate fi văzut ca formă ce acoperă, din când în când, toate genurile de expresie.

Noi trecem oare logic, în succesiune, de la copilărie, prin adolescență și prin maturitate, la bătrânețe ? Păi, da, însă uneori trăim toate aceste faze într-o singură zi. E în puterea noastră să inventăm o cărare pentru a străbate pădurea, dar suntem în stare să uităm repede că e vorba aici de o secțiune arbitrară, operată de noi. Cărarea este pentru noi, nu pentru pădure. Pădurea va exista mai departe, cu sau fără cărarea noastră. Povestea vieții noastre personale e la fel de provizorie ca orice cărare. Felul în care își vede fiecare istoria e întotdeauna problematic. Consecința este că Irina poate obține un rezultat la fel de bogat imaginând-o pe Julieta la vârsta de cincizei ce ani, ca și la cinci ani.

Viziunea rolului ca matrice implică faptul că ne putem ieși din sărite fără motiv aparent, că ne putem îndrăgosti fără motiv aparent, că putem continua relația cu cineva fără motiv aparent, sau ne poate fi frică fără să avem un motiv aparent.

O posibilă întrebare pentru Irina la repetiție ar fi: *„De ce crezi că se îndrăgostește Julieta de Romeo ?"* Și potențiale răspunsuri:

– Pentru că el arată bine.

– Pentru că ea vrea să-și pedepsească tatăl.

– Pentru că ea vrea să scape de acasă.

Fiecare din răspunsurile înșirate, de la superficial, la deștept, la cinic, pot fi interesante pentru munca interpretativă invizibilă. Dar „de ce" e o expresie care subliniază că lucrurile au, fiecare, o cauză cognoscibilă. Și cauza precede efectul. „De ce" implică faptul că se întâmplă ceva și din cauza asta se întâmplă și altceva. Fiecare din cele trei răspunsuri semnifică faptul că există un motiv cognoscibil pentru care Julieta se îndrăgostește de Romeo.

Însă viața reală nu e atât de bine organizată cum ne-ar plăcea. Una din greșelile noastre la repetiție este să insistăm pe raționalitatea și coerența care în viața reală pur și simplu nu ne sunt date. Viața se află sub imperiul întâmplării și haosului mai mult decât acceptăm noi. Există multe motive pentru care ne îndrăgostim; există multe motive pentru care facem o mulțime de lucruri. Unele dintre motive ne vor

rămâne pentru totdeauna necunoscute. Pentru unele evenimente și sentimente nu există motive. Oricât ar fi de tulburător pentru noi, ipoteza aceasta îl poate debloca pe interpretul închis în cercetarea personajului său.

Imagine și caracter

Matricea o mai poate ajuta pe Irina să caute în adâncul imageriei shakespeariene. Imageria lui Shakespeare nu este niciodată lineară; tiparele imaginilor apar, dispar, reapar transformate, revin ca ecou, mor și reînvie. Irina poate căuta, în aceste bogate interconexiuni de idei și tablouri, cheia la ceea ce Julieta vede cu adevărat. Imaginile lui Shakespeare rezonează și se hrănesc între ele, hrănind totodată imaginația interpretului.

Julieta: *„Romeo ? Ah ! De ce n-am glas de șoim*
S-ademenesc, ca el, spre cuib perechea !
Glas moale și fricos îți dă sclavia !
Aș sparge grota unde doarme Echo
Și vocea-i mult mai răgușită-ar fi
Decât a mea rostind mereu; Romeo !“

Julieta: *„Se luminează ! Te-aș lăsa să pleci*
Cum lasă-n joacă pasărea, o fată,
Din mâini să-i scape, ca s-o tragă iar
De șnurul de mătase înapoi,
În colivie, pizmuindu-i zborul
Din prea mult drag.“

Julieta: *„Și eu aș vrea, iubitule !*
Te-aș omorî cu sărutări ! Și -acum,
Hai, du-te ! Noapte bună. Despărțirea
Îmi e o suferință-atât de dulce,
Că până-n zori ți-aș spune Noapte bună !“

În primul rând, Julieta dorește să vorbească așa ca un îmblânzitor de șoimi, ca să-l atragă pe Romeo înapoi. În secvența următoare, pasărea nu mai este un șoim dresat și cu scufia trasă peste cap, ci o pasăre de colivie pe care un copil a legat-o cu o sfoară, așa încât comoara iubită să nu plece prea departe. Când Julieta se referă din nou

la pasăre, o face prin implicație. Simțim că pasărea a fost poate sufocată de adorația copilului. E remarcabil că o începătoare de paisprezece ani intuiește partea întunecată a iubirii mai profund decât Othello, eroul de război încărunțit.

Irina poate să facă exerciții de memoria simțurilor pentru a reuși să aprofundeze aceste sentimente.

„Când am simțit eu vreodată că posesivitatea și gelozia mea ar putea ucide ?"

„Ce am simțit exact în clipa aceea ?"

„Am mai simțit așa ceva și înainte ?"

„Ce am simțit când mi s-a mai întâmplat asta ?"

„Cum aș putea folosi aceste sentimente trecute în prezent ?"

Deși unii actori găsesc o asemenea personalizare perfect eficientă, pe alții tehnicile de care vorbim îi blochează. Dacă Irina simte că metoda amintirii senzoriale nu o ajută, poate evoca faptul că trecutul este generat în prezent. Adică, pentru Irina e extrem de important să observe modul în care creșterea mizei afectează timpul, cum îl distorsionează și-l face înșelător. Sau, mai exact, cât de mult diferă percepția timpului atunci când crește miza. Un exemplu pentru a preciza aceste lucruri.

Un accident de mașină

Martorul unui accident de mașină trăiește un foarte ciudat sentiment al timpului. În clipa când bicicleta lovește frontal o mașină, el aude scrâșnetul lung al frânelor și un țipăt interminabil. Biciclistul e aruncat în aer, pare să plutească, se rotește pe deasupra mașinii, apoi se rostogolește prin parbrizul care se sparge. Privitorul se trezește apucând, lent, telefonul, ca să cheme salvarea. Luminile albastre cu girofar sosesc după enorm de mult timp și, în sfârșit, personalul medical ajunge să constate că biciclistul și șoferul sunt doar zgâriați, dar altfel întregi, iar privitorii își dau seama că toată această coregrafie cu încetinitorul s-a petrecut în timp foarte scurt, încât ai zice că biciclistul a sărit probabil în aer și-a alergat chiar el la telefon.

Irina a cunoscut vreodată un sentiment similar, în momente de dilatare ori stază a timpului. A întâlnit ea pe cineva, cândva la o petrecere și deodată s-a trezit vorbind cu persoana aceasta într-un mod neașteptat. A avut eventual experiența stranie să spună adevărul unui

străin; o clipă din acelea ieșite din comun când, fără o cauză vizibilă, începem să ne deschidem inima; o clipă când se petrece un lucru neobișnuit cu timpul și ne dăm seama că există în noi *ceva* de care nu eram conștienți. Dacă Irina poate să detecteze asemenea momente în viața ei personală și să se bazeze pe ele în efortul ei de interpretare, ea va învăța că Julieta are în fond posibilitatea de a-și reinventa pe balcon întreaga istorie personală. Poate că Romeo o eliberează din dimensiunea comună a timpului. Ținta o poate elibera și de personajul ei. De examplu, cine era de fapt în stare să pronunța bizarele cuvinte:

„Glas moale și fricos îți dă sclavia ?"

Irina se poate chinui, analizând detaliile biografice ale Julietei ca să descopere ce înseamnă această ciudată imagine. Sau Irina poate să spună, simplu: *„De fapt, nu Julieta a spus cuvintele acestea; altcineva a vorbit."*

Dar cum e asta cu putință ? Cine să vorbească prin gura Julietei ? Pe măsură ce miza crește, se schimbă și ceea ce sunt, sensul meu. Dacă miza continuă să crească, eu pot să vin cu idei, viziuni și cuvinte pe care nici nu știam că le am în mine. Uneori mă pot întreba cine vorbește, ca să-mi dau seama că eu însumi am vorbit. Miza poate crește în așa măsură încât să nu mai știu deloc cine sunt. Dacă miza depășește cadrele identității mele cosmetizate, mă voi desprinde ca pielea de pe crisalidă. Când miza crește, înlăuntrul nostru apare nu atât faptul că am fi încorporat imagini din trecut, cât mai degrabă că am discoperit un lucru care de acum va exista întotdeauna și va fi existat întotdeauna.

Este, de pildă, posibil să simțim că am cunoscut dintotdeauna pe cineva pe care abia l-am întâlnit.

La fel, dacă ar fi s-o chestionăm pe Julieta, ea s-ar putea să nu aibă nici o idee de unde i-a venit *„nemărginita mare"*. Poate că Julieta n-a fost niciodată la mare. Poate că prima dată când Julieta vede marea e tocmai clipa când pronunță aceste cuvinte. Apoi Julieta se adâncește într-o serie de imagini cu păsări și poate că știe prea puțin despre ornitologie. Da, Julieta și Irina au nevoie să știe ce înseamnă literal *tassel-gentle.* Însă crizele scot la iveală tot felul de cuvinte și informații îngropate în noi. Recunoașterea stimulează căutarea, cum am văzut în cazul personajului.

„Glas moale și fricos îți dă sclavia !
Aș sparge grota unde doarme Echo"

Este oare Julieta conștientă de violența acestor imagini ? E conștientă că, dacă se compară cu Echo, asta implică faptul că Romeo ar putea fi Narcis ? Își dă ea seama că spargerea grotei e o expresivă imagine a pierderii virginității ? Probabil că nu, dar fiecare din aceste considerații o pot ajuta pe Irina în munca ei invizibilă.

Se spune că intimitatea, asemenea încrederii, depinde de timp. Încrederea, iubirea și intimitatea, suntem asigurați, au întotdeauna nevoie de timp ca să se dezvolte. Totuși, experiența nu prea susține acest lucru. Când miza crește, Timpul nu mai ascultă regulile pe care noi i le-am inventat. De exemplu, senzația de a te îndrăgosti poate fi: „Te iubesc, te voi iubi întotdeauna *și te-am iubit întotdeauna*".

Istoria nu are nici o legătură cu trecutul. Istoria este percepția noastră despre evenimente anterioare. Istoria nu e decât o succesiune de re-invenții. Istoria nu e irelevantă, dar e foarte subiectivă. Julieta (și de aceea Irina) e capabilă să reinventeze în întregime și trecutul Julietei și personajul momentului viu, când pășește în balcon. Nimic nu e mai imprevizibil decât trecutul.

CAPITOLUL 12

„NU ŞTIU UNDE SUNT“

Cum se întâmplă cu picioarele de păianjen, *„I don"t know where I am“ (nu ştiu unde mă aflu)* repetă un cuvânt: „I“ (eu). Structurarea lucrurilor în jurul lui „eu“ nu ne ajută. Gândind din nou colateral, putem reciti propoziţia, de data aceasta nu pentru conţinut, ci pentru formă. Ca şi restul piciorului de păianjen, se repetă acelaşi cuvânt: nu contează dacă este eu, *I, Ich, Je, Ya, Io,* sau *Yo.*

Înainte de a căuta regula, să disecăm cuvântul „unde“. „Unde“ reprezintă *spaţiul.* Balconul nu este spaţiul. Balconul este *în* spaţiu. Balconul divide spaţiul. În consecinţă, balconul instaurează o regulă. Spaţiul nu e neutru, iar în acest spaţiu Julieta nu poate să facă orice vrea ea.

Cu ocazia unei dezbateri televizate în campania pentru preşedinţia Statelor Unite, candidaţii au fost invitaţi să verifice ambianţa duelului electoral la care aveau să participe. Unul dintre candidaţi a sosit, a privit poziţia pupitrului şi scaunelor şi s-a declarat satisfăcut. Celălalt a privit şi el pupitrul şi scaunele, după care a exersat îndelung felul în care se aşează, se ridică, urcă la pupitru, păşeşte iar spre locul lui, ia apa de pe masă, bea o înghiţitură, pune paharul la loc. Producătorii zâmbeau, protector, urmărindu-l pe candidatul nesigur de sine. Dar el a fost cel care a câştigat şi dezbaterea şi preşedinţia.

Irina poate lua cunoştinţă de spaţiu într-un exerciţiu din faza de început a repetiţiei. Ca multe exerciţii, şi acesta pare înşelător de simplu. Pentru Irina e semnificativ să afle în primul rând ce poate face *Irina* în spaţiul dat. Poate alerga, sări, lovi, se poate sprijini, poate pleca, poate bate din picior, se poate balansa, dansa, târî sau rostogoli etc. etc. Odată ce a descoperit posibilităţile şi limitele corpului ei în spaţiu, Irina se va ocupa de un alt lucru, şi anume să afle ce îi permite acest spaţiu *Julietei* să facă. Irina are un spaţiu, Julieta un altul. Irina nu e silită să fie victima spaţiului, însă Julieta este silită să fie victima spaţiului. Irina are datoria să descopere ce constrângeri şi libertăţi sunt permise şi impuse de spaţiu pentru Julieta.

Julieta apare în spaţiu: *„Romeo, Romeo, de ce etc.“* Ce spaţiu vede ea? Întunericul? Lumina lunii? Un binecunoscut balcon? O lună neobişnuită? Un balcon care a devenit mai mic, pe măsură ce ea a

crescut ? O lună schimbătoare ? Ea îl vede pe Romeo numai în imaginație.

Ce vor permite aceste ținte corpului Julietei să facă ?
Cum o va forța spațiul pe Julieta să evolueze ?
O va face luna să-și întindă mâinile spre ea ?
O va determina balconul să se aplece ?
Îi va permite podeaua să pășească ?
Sau o va îndemna să alerge ?
O va lăsa ușa să se balanseze ?
O va provoca noaptea să o sfideze ?
Va tremura ea de frig ?
Rochia va face corpul fetei să pară mare ?
Stelele vor face corpul fetei să pară mic ?

Spaţiul te va găsi

Dacă făptura Irinei, de teamă, devine oarbă la spațiu, spațiul rămâne oricum la locul său. El este, în fond, o țintă și astfel trebuie să fie purtătorul tuturor regulilor. Fiindcă ținta nu poate fi creată și e indestructibilă. Tot ce Irina trebuie să facă este să vadă spațiul așa cum îl vede Julieta. Asta pare uneori nesfârșit de greu. A vedea însă nu e complicat; complex este doar blocajul. Cum poate Irina ajuta corpul ei să vadă ?

În primul rând, Irina trebuie s-o împiedice pe Irina de a sta în calea a ceea ce vede. Apoi o va împiedica pe Julieta să blocheze ceea ce vede Irina. Irina trebuie să vadă prin Julieta în miezul a ceea ce vede Julieta. Ca de obicei, Irina nu poate să vadă cine este Julieta; Irina poate vedea numai ceea ce vede Julieta.

„I don't know where I am" („Nu știu unde sunt") apare ca o reacție viscerală, o expresie simplă, emoțională, a neliniștii. Dar, privind lucrurile mai atent, înțelegem că exclamația este reacția la o teorie. Teoria aceasta presupune că „eu" aș putea să știu unde mă aflu, fără referință la spațiu.

Chiar dacă Irina nu știe unde se află, spațiul știe unde este Julieta.

Mai mult, cuvântul folositor *mie, pe mine, mă* a fost eliminat din strigătul de panică. Construcții de o asemenea formă ar fi mai puțin tensionate. De exemplu:

Balconul mă oprește,

Noaptea îmi dă curaj, mă face să mă deschid, corpul îmi devine expansiv,

Imaginea lui Montague mă înfurie, mă face să-mi reped spre el braţele plăpânde.

Balconul, noaptea şi imaginea lui Montague impun Julietei nişte reguli. Irina poate face în spaţiul dat ceea ce doreşte, dar Julieta nu poate. Aceste ţinte restrâng, constrâng, modelează, limitează, afectează dorinţele Julietei. Din conflictul respectiv se naşte energia spectacolului. Luate împreună, toate aceste ţinte reprezintă spaţiul Julietei, fie că elementele sunt balconul, sau imaginea lui Montague. Irina va lăsa corpul Julietei să fie dependent de balcon, de noapte, de imagea lui Montague, în aşa fel încât Irina să aibă libertatea de a evolua ca Julieta.

Irina poate crede că doreşte să fie liberă, dar teama ne face deseori să înlocuim libertatea cu independenţa. Dacă Irina o lasă pe Julieta să facă ceea ce doreşte ea în acest spaţiu, dacă Julieta este independentă faţă de ţintele care o constrâng, Irina se va bloca.

Actorul trebuie să renunţe la independenţa sa faţă de spaţiu şi să caute toate constrângerile şi supapele pe care spaţiul le oferă ori le impune corpului personajului.

Nu poţi fi pierdut în spaţiu. Golul nu există.

Spaţiu şi conflict

Corpul Julietei se află într-un conflict permanent cu spaţiul. Ea poate să se supună spaţiului, ori să încerce să nu se supună. Spaţiul impune regula, pe care Julieta va încerca sau nu va încerca s-o încalce. Închisoarea personajului este libertatea actorului.

„I don't know where I am" („Nu ştiu unde sunt!") poate suna ca strigătul unei victime. Însă construcţia în original, cu un dublu „I" (eu) sugerează că dimpotrivă: poate fi şi exclamaţia cuiva care doreşte să domine lucrurile. Aceasta pentru că, într-un fel, Irina nu vrea să fie victima circumstanţelor, fără să-şi dea seama, ea, de fapt, îşi declară independenţa faţă de acestea.

Lumea nu face întotdeauna ceea ce ne dorim noi, fapt care nu ne este pe plac. Dar capacitatea lumii de a acţiona independent o ajută pe Irina. Ţinta trebuie să fie independentă de Irina, pentru a o elibera; libertatea Irinei rezidă în recunoaşterea faptului că ţinta îi e stăpân, slujitor şi călăuză.

Un crustaceu

„Personaj" și „spațiu" au surprinzător de multe lucruri în comun. De fapt, „personajul" meu este un fel de spațiu pe care îl locuiesc. Irinei se poate să-i fie util să figureze personajul ca fiindu-i exterior, cum este carapacea protectoare a crustaceilor, spre deosebire de scheletul intern al vertebratelor. Astfel, pentru Irina ar fi de căutat ceea ce există afară, și nu de construit lucruri „dinăuntru". Irina ar trebui mai degrabă să descopere, decât să inventeze. Ea trebuie să-și imagineze că deciziile au și fost luate și nu rămâne decât să le descopere. Și aici, curiozitatea e un prieten mai bun decât creativitatea.

Cum va funcționa asta în practică ? Să zicem că pe balcon există un jilț, iar Irina poate „descoperi" că Lady Capulet stă sau nu stă pe acest jilț. Singura persoană pe care o poate întreba Irina este ... Irina însăși.

Dar decât să inventeze un răspuns, e mai folositor pentru Irina să pretindă că „își aduce aminte" ceea ce știa. E jilțul mamei ? E jilțul tatălui ? A fost întotdeauna acolo ? Sau a fost mutat ? Ce amintiri are ea, ce redescoperă, ce reîntâlnește ? Deoarece fiecare din aceste înțelesuri limitează felul în care se va așeza. Lasă jilțul să decidă. Irina trebuie să cerceteze cerințele jilțului. Ce vede ea, când privește zidul livezii ? Decât să inventeze povestea, Irina e bine să vadă mai degrabă zidurile și să se întrebe – de unde știe că sunt *„înalte, greu de trecut"*. A lovit-o doica, oare, când era mică și încerca să fugă ? Iarăși, nimic mai imprevizibil decât trecutul.

Irina are, desigur, latitudinea de a schimba toate descoperirile pe care le-a făcut cândva. Ea poate „descoperi" mai târziu, la repetiție, că nu era vorba de jilțul mamei, ci de acela în care doica îi dădea să sugă. Sau, dacă Irina vede jilțul pe care ședea tatăl ei, asta o va determina să șadă într-un anume fel. Jilțul își impune cerințele lui concrete asupra corpului ei. Îi va spune cum să se miște în raport cu el – languros, cu nervozitate, expansiv, tensionat, să stea de-a curmezișul sau numai pe jumătate, poate doar pe un braț. Julieta va sta pe jilț fie cu tandrețe, fie cu suspiciune.

Ceea ce o va ajuta pe Irina să se considere mai puțin un creator și mai mult un explorator plin de inițiativă, pornit să afle secretele jilțului. Artistul nu descoperă atât de mult, pe cât creează ori domină.

A spune că noi descoperim mai degrabă decât inventăm nu este o constatare umilă, ci realistă.

O digresiune: ascultare şi neascultare

Spațiul vine cu niște reguli. Julieta se va supune la unele dintre ele – ar fi de exemplu o lipsă de înțelepciune din partea ei să se arunce din balcon. Dar s-ar putea ca ea să nu se supună și altor reguli. Julieta știe că balconul reprezintă o barieră de netrecut și totuși dorește să ajungă la Romeo, întinde brațele peste parapet. Personajele încearcă deseori să înfrângă regulile spațiului. Macbeth dă să apuce un pumnal imaginar. Cleopatra are impulsul de a mângâia șarpele veninos. Pyram încearcă să vadă prin zid. Când avem motive serioase, de multe ori încercăm să depășim barierele spațiului care ne e dat. Personajul nu are nici un motiv să vrea să asculte de regulile spațiului. În viața adevărată, tindem să înfrângem reguli de neînfrânt, iar eșecul permanent nu ne va opri să încercăm iar și iar.

Pentru *actor,* spațiul este artificial. Chiar și cel mai realist decor, cu uși grele și geamuri de sticlă, o separă pe Irina nu de Verona, ci de pupitrul regizorului. Însă actorul trebuie să dea *personajului* capacitatea de a crede pe deplin în spațiu. Julieta are nevoie să fie cu desăvârșire convinsă de realitatea ambianței ei. Altfel, ea nu poate exista. Fiindcă Julieta nu poate fi în afara contextului – context în care ea crede cu tărie. Un spațiu în care Julieta are posibilitatea de a iubi și a urî, de a simpatiza ori de a încerca să distrugă.

Actorul nu are voie cu nici un preț să lase personajul să inventeze spațiul. Spațiul trebuie să existe, să fie gata de a fi văzut, perceput de personaj.

A nu te supune spaţiului

E un vechi adagiu teatral că nu-l poți interpreta pe rege: curtea trebuie să joace starea ta de rege. Pentru rege, curtea face parte din spațiu. Dacă regele nu crede că este privit ca un rege de curtea sa, actorul va trebui să se reinventeze neîncetat ca rege, să împungă aerul cu nasul și să calce rar, trăgând în urma lui hermina. În schimb, actorul trebuie să aibă convingerea că, dacă se va așeza pe jos, jucând rolul bufonului, curtea va fi șocată. Dacă actorul nu are convingerea că e

privit de curtea sa ca un rege, nu va avea niciodată libertate suficientă pentru a-l juca pe rege.

Spaţiul spune „nu" întotdeauna

Spațiul în care evoluăm ne opune întotdeauna rezistență; chiar și aerul se află în conflict cu corpul nostru. Rezistența generează fricțiune, iar fricțiunea generează foc, însoțit de căldură și lumină. Pentru Irina este important să trăiască aceste tipuri de rezistență, cât mai multe cu putință. Totuși, cu cât ne concentrăm mai mult, cu atât ne pierdem înăuntru și devenim insensibili la micile manifestări de rezistență. Julieta e modelată de spațiul ei, așa cum vântul și marea sculptează țărmul. Stânca nu-și hotărăște propria formă.

Știm că Irina nu e capabilă de o schimbare interioară a stării ei care să o facă să devină Julieta. Însă Irina poate vedea elementele, spațiile și rezistențele care au modelat-o pe Julieta, care au hrănit-o și au deformat-o, care încearcă și acum să-i determine modul de a se mișca. Pentru actor, spațiul nu este gol niciodată, spațiul va fi întotdeauna încărcat de semnificație. Spațiul nu va fi niciodată neutru pentru actor; altminteri, actorul ar deveni el însuși neutru, și-ar pierde energia. Dar, la drept vorbind, neutralitatea este și ea o teorie.

Viaţa şi moartea

Conflictul nostru cu spațiul se încheie doar când murim. Și când murim, ne contopim cu spațiul. Distanța față de spațiu, diferența față de spațiu și conflictul cu spațiul fac parte din dinamica esențială a vieții. Fizicienii au descoperit că nu există două suprafețe suficient de netede încât să se potrivească una peste cealaltă fără nici o fricțiune. S-o lăsăm așadar pe Irina să „descopere" cât de multă rezistență suferă corpul Julietei din partea spațiului. Descoperind aceste feluri de rezistență, Irina ajunge să evolueze aidoma Julietei. Dar dacă, dimpotrivă, Irina face decizii creatoare voite asupra modului în care ar trebui să se miște Julieta, ea va risca să se blocheze.

Spaţiul schimbător

Asemenea cu tot ce există, spațiul se află într-un flux. În acest fel, când Romeo apare sub balcon, pentru Julieta spațiul se transformă.

Sigur că spaţiul nu se transformă propriu-zis, dar ăsta e un adevăr inutil. Pentru Julieta, spaţiul în care pătrunde este plin – plin de noapte, de stele, de balconul însuşi. Când la spaţiul respectiv se adaugă deodată şi Romeo, ea nu vede spaţiul plus Romeo, ci un spaţiu nou, cu totul diferit. Prezenţa neaşteptată a lui Romeo transformă nu numai regulile spaţiului, dar şi natura a tot ce văzuse Julieta în spaţiu până atunci. Noaptea este acum o altă noapte; noaptea ascunde şi dezvăluie; noaptea este deodată mai aptă să ascundă şi totuşi mai primejdioasă. Noaptea e diferită pentru Julieta, fiindcă interesul faţă de noapte a crescut dintr-odată. Nu s-a schimbat doar noaptea, dar şi balconul s-a transformat într-un loc necunoscut. Brusc, balconul e mai protector, mai frustrant, mai stupid, mai important – şi cum cere balconul să fie atins ori respins, cum cere să te sprijini de el, să te întinzi peste balustradă, să stai jos, ori să te ascunzi în spatele lui, totul s-a schimbat radical. Irina nu se transformă, Julieta nu se transformă, eul nu se transformă; tot restul se transformă, aşa cum se întâmplă cu nestatornica lună.

Astronomii din vechime susţineau că universul s-ar roti în jurul punctului fix al Pământului; principiul este şi azi util pentru actor. Noi nu ne transformăm, ci spaţiul se transformă. Noi nu stăpânim lucrurile, situaţia le stăpâneşte.

Rochia Julietei se schimbă în locul ei, degetele Julietei se schimbă, faţa Julietei se schimbă. Acum e mai important pentru Julieta dacă se înroşeşte sau nu, dacă simte că vântul îi atinge obrazul cu mai multă răceală, sau mai multă căldură, dacă aerul este mai greu de respirat, dacă gura ei rosteşte cuvintele potrivite. Corpul şi gesturile Julietei sunt tot mai supuse la ceea ce îi transmit simţurile. Poate că ea doreşte ca Romeo să vadă o tânără mânioasă, o fată inteligentă, sau o Julietă care nu a fost afectată.

Spaţiul situat înaintea personajului

De ce oare, din toate scenele de dragoste scrise vreodată, scena balconului rămâne pentru noi cea mai durabilă imagine a iubirii romantice? Răspunsul nu are legătură cu personajele, ci priveşte spaţiul. Motivul nu sunt iubiţii; motivul este balconul. Cei doi iubiţi în acelaşi spaţiu ne-ar impresiona mult mai puţin. Pentru a se exprima, pasiunea are nevoie de obstacol. Balconul acţionează: el îi separă pe

cei doi. Reacția iubiților este aceea de a încerca să acopere distanța. Lupta pentru a ajunge la cel iubit este recunoscută în lumea întreagă, fiindcă e bariera care ne ajută să simțim ceea ce simt ei. Nu există iubire fără separare.

Acțiune și nesupunere

Efortul actorului constă în mare parte din a deosebi între lucrurile care nu trebuie urmate și cele la care suntem siliți să ne supunem. De exemplu, Serghei știe că lui Romeo îi este fizic imposibil să sară în balcon. E vorba de un fapt fizic. Asta nu-l împiedică pe Romeo să încerce.

Reflectând la neascultarea Julietei, Irina va avea acces la viziunea Julietei. Mai întâi, Irina trebuie să se întrebe: *„Cum este nesupunerea Julietei ?"* nesocotește ea regulile de tip social, sexual, religios, politic, domestic, și/sau personal ? Până să risipim la repetiție ore întregi de discuții fascinante, merită să concretizăm aceste generalități. Îl va răni ea pe tatăl ei ? O va răni pe mama ei ? Care e diferența ? Probabil că Julieta descoperă mult mai mult despre ea însăși, despre familia și societatea ei în momentul în care este silită să-și pună aceste întrebări, pe măsură ce se desfășoară piesa. La fel Irina. Irina trebuie să reflecteze asupra naturii adevărate a neascultării Julietei.

O digresiune: teatrul și neascultarea

Drama se ocupă cu nesupușii. Este interesant că Shakespeare are obsesia fiicei care nu-și ascultă tatăl. Motorul pieselor lui este fie neascultarea față de părintele în viață, fie lupta pentru supunere față de tatăl mort (în *Hamlet* avem a face cu ambele ipostaze). Supunerea/nesupunerea filială sunt teme majore pentru Oedip, pentru Oreste în *Orestia,* pentru Haemon în *Antigona,* pentru Rodrigo în *Cidul.* În *Pescărușul,* Constantin e prins între asultarea și neascultarea față de Arkadina. Evangheliile propovăduiesc deseori neascultarea filială, cu o interesantă excepție la nunta din Caana, unde Isus, împotriva propriei judecăți mai juste, se supune neliniștii mamei sale în privința mesei și modifică realitatea. Cea mai mare parte din proza pe care am citit-o, din filmele pe care le-am văzut, din ziarele pe care le-am cumpărat vorbesc despre oameni care nu se supun autorității. Dar când suntem noi înșine chemați la neascultare, lucrul rareori se petrece așa cum

ne-am imaginat. Drama are obsesia acestui fapt al maturităţii, pregătindu-ne, poate, de viaţă aşa cum ne face mama în copilărie, când se ascunde sub pernă.

O digresiune: anestezia şi ascultarea

Civilizaţia are dificultăţi din cauza nesupunerii. Totuşi, nesupunerea este necesară, ea aparţine umanităţii, iar civilizaţia n-a putut-o înfrânge pe deplin niciodată.

Civilizaţia produce anestezice folositoare, ca şi anestezice foarte primejdioase. Anestezia mortifică simţurile până la punctul la care nu mai recunoaştem stimulii.

Civilizaţia recurge la anestezie pentru a face actul de obedienţă să pară contrariul lui. Anestezicul ne înceţoşează până când ajungem să credem că actul supunerii e revoluţionar ori subversiv. Neascultarea se poate masca în ascultare şi invers. De examplu, un dependent de droguri, în clipa în care se lasă pătruns de ac, comite un puternic act de ascultare. Comerţul cu narcotice pare a distruge societatea, dar magnaţii drogului sunt nişte conservatori de mare eficienţă; fiindcă energia care ar putea fi utilizată pentru a transforma societatea ei o canalizează şi o dopează în sensul menţinerii ordinii date. Această anestezie face ca sclavia să pară o putere. Fie că noi credem sau nu, asta ne ajută să chestionăm şi să explorăm adevărata natură a nesupunerii.

O digresiune: panica

Pe măsură ce miza creşte, ne angajăm în războiul privat dintre concentrare şi atenţie, a vedea şi a arăta, eu şi ţinta. Când hoţul scoate cuţitul, cuţitul mă spintecă mult înainte să-mi atingă carnea. La sclipirea lamei, prin venele mele explodează adrenalina care îmi sporeşte forţa şi acuitatea. Această atenţie suplimentară poate face sensul timpului să devină mai lent. Ştiu că trebuie să mă bazez pe mine însumi, mai ştiu că viaţa mea depinde de toate informaţiile pe care le pot capta. Judec ceea ce văd: alunecarea ochilor lui, ezitarea cuţitului, strânsoarea mâinii, distanţa exactă dintre mine, uşă şi oamenii care se îndepărtează în spatele lui, forţa braţelor mele, viteza picioarelor mele şi puterea voinţei mele.

În același timp luptă pentru atenție alt sentiment, pe care-l numim în general panică, recunoscându-l instantaneu ca dușman. În asemenea momente de pericol, simțim instinctiv că, dacă ne lăsăm dominați de acest sentiment, putem să și murim. Adrenalina îmi dă o acuitate mărită privind ținta, dar panica se referă la concentrare. Pentru a supraviețui, trebuie să las deoparte orice panică, trebuie să uit tot ceea ce simt „eu". Există o luptă între acestea două, o luptă crâncenă. Dacă mă las copleșit de atacul de panică, voi pierde lupta cu adevărata primejdie.

Actorul descoperă situația văzând spațiul așa cum îl vede personajul său, ca set de reguli care să fie ascultate sau dimpotrivă. Personajul e poziționat numai de ținta schimbătoare. Lumea e mai degrabă descoperită, decât creată – găsită mai degrabă decât impusă.

CAPITOLUL 13

„NU ŞTIU CUM AR TREBUI SĂ MĂ MIŞC"

Cine sunt eu şi cum ar trebui să mă mişc sunt aspecte indivizibile. Cum am văzut, spaţiul te forţează să te mişti într-un anumit fel. Pentru ca să se întâmple asta, trebuie să ai nu numai mintea atentă, dar şi corpul. Mintea şi corpul nu sunt, desigur, entităţi separate.

Corpul trebuie ţinut în bună condiţie. Foloseşte să-l ţii în formă, să ai un corp flexibil. Actorul îşi menţine corpul nu pentru a se simţi şi a arăta bine, ci pentru a rămâne vigilent şi sensibil la stimuli exteriori. Corpul trebuie să se conecteze fluid la simţuri, asfel încât ţinta să se înregistreze fără întârziere. De exemplu, când Romeo sare din umbră şi strigă: *„And I will take thee at thy word" („Fac precum doreşti").* Irina poate avea ideea de a se ascunde la loc în umbră. Dar dacă Julieta se repliază în umbră, când o surprinde Romeo, asta nu poate fi pentru că Irina a hotărât în acest fel la repetiţie; trebuie să fie pentru că Julieta reacţionează în momentul trăit. În cele din urmă, Irina va asimila toate ideile, astfel încât în spectacol corpul să-i poată reacţiona automat la ceea ce vede Julieta. Corpul Irinei trebuie să fie atât de vigilent încât să pară că sistemul ei nervos central îi conectează muşchii la ţintă automat, pe loc. La modul ideal, ea ar trebui să reacţioneze fără a gândi. Înşişi muşchii ei trebuie să fie deschişi către ţintă.

Mişcarea şi ţinta

Am mai putea adăuga că, fără distanţă, nu avem unde ne duce. Dacă mă aflu exact acolo unde vreau să fiu, nu va exista călătorie. Fără distanţă nu există drum şi nici mişcare potenţială. Aşadar, absenţa distanţei, absenţa mişcării – panica de obicei face dificilă şi vederea şi mişcarea.

Cum ne mişcăm, ca şi tot ceea ce facem, depinde în întregime de ţintă. Noi nu ne mişcăm în gol. Ne mişcăm doar din cauza a ceva; ne mişcăm numai în contextul a ceva. O mişcare, un gest reprezintă o reacţie la o acţiune la fel de mult ca orice porţiune de text. Noi ne mişcăm pentru a realiza ceva. Ne mişcăm pentru a schimba ţinta. Ne mişcăm în primul rând pentru că vedem ţinta, mai precis, pentru că vedem ceea ce ţinta face deja, aşa cum am observat în cazul omului de afaceri neliniştit.

„Îmi mut scaunul" poate să pară mai puțin lucru decât: *„tivul de la pantaloni mă stânjenește în așa măsură, încât mă face să-mi mut scaunul!"*

Actorii văd cu întregul lor corp.

Exercițiul mesajului

Aceste exerciții trebuie utilizate, mai degrabă decât înțelese. Ele îl pot relaxa pe actorul crispat, dacă acele câteva reguli sunt urmate cu strictețe și acuitate.

Irina ia cuvintele: *„Nu! Ești tu, sunt eu, și este spațiul."* Acesta reprezintă „mesajul". O regulă a acestor exerciții este că, odată hotărâte, cuvintele mesajului nu pot fi schimbate în nici un fel. Irina trebuie să respecte integritatea fragmentului de parcă ar fi cea mai înaltă poezie.

În scena aceasta, Irina încearcă să se deblocheze, „tu" devine Romeo, eu Julieta și „spațiul" e balconul, livada, familia de aici, Verona de dincolo, totul de fapt, în lumea concretă a Julietei. Irina îi repetă lui Romeo aceste cuvinte, având în minte situația, jucând mesajul cu toate mijloacele ei. Irina vede un Romeo care nu înțelege deosebirea specifică între cele trei lucruri și ea trebuie să-l facă să înțeleagă. O nemulțumește că textul ei e atât de banal, nemulțumire care pune corpul și imaginația Julietei în mișcare. Ea va folosi mijloace tot mai imaginative și mai convingătoare, pentru a-l face pe Romeo să priceapă diferența vitală. Treptat, Irina va uita s-o exprime pe Julieta și va încerca, în schimb, să-l influențeze pe Romeo cu toate armele pe care le are la dispoziție, vocea, tonul, gesturile.

Când Irina trece prin acest exercițiu prima oară, privitorul poate observa faptul că ea „vede" același lucru pentru cele trei entități; ea a aglutinat probabil, fără să-și dea seama, pe „tu", „eu" și „spațiul" într-o singură unitate, anihilând distanța dintre ele. Dar „tu", „eu" și „spațiul" trebuie să fie diferite între ele. E o regulă atât de evidentă, încât prea ușor se consideră de la sine înțeleasă. E invizibilă ca oxigenul și, pentru actor, la fel de importantă.

În viața reală suntem rareori puși să facem distincția dintre cele trei; diferența este oricum foarte clară, fundamentală. Totuși, în procesul interpretării, elementele fundamentale pot fi ignorate, în încercarea de a capta un nivel mai sofisticat. Irina nu trebuie să considere de la

sine înţeles faptul că, în timpul jocului, ea va face tot timpul deosebirea dintre cele trei entităţi. Se ajunge extrem de uşor la amestecul diferenţelor, fapt care duce la probleme enorme.

Exerciţiul poate să pună în evidenţă inhibiţiile care-l sabotează pe actor. Această inhibiţie invizibilă blochează instinctul actorului de a interacţiona cu lumea exterioară. Este inhibiţia noastră, copii ai Fricii – inhibiţie pernicioasă pentru actor.

Transferul responsabilităţii

Irina îşi poate utiliza frustrarea, convertind-o. Ea îşi poate imagina frustrarea ca fiind frustrarea *Julietei.* Să facem ca Julieta să fie frustrată de faptul că Romeo nu reuşeşte să vadă deosebirea evidentă dintre cele trei entităţi. Să fie toată lupta a Julietei; să fie toată „încercarea" un efort al Julietei. Atunci, ea va vedea un Romeo care are nevoie ca aceste distincţii să-i fie explicate, subliniate, clarificate.

De examplu, dincolo de mesajul ei banal, Julieta poate încerca să spună:

„Nu, Romeo, tu eşti un Montague iar eu sunt o Capulet; nu vom putea niciodată acoperi distanţa, balconul nu ne desparte cu aceeaşi cruzime cu care ne separă numele noastre".

Sau, mesajul: *„Nu! Eşti tu, sunt eu, există spaţiul."* Poate să însemne:

„Nu, Romeo! Tu eşti bărbat, eu sunt femeie şi oamenii bârfesc; pentru mine, miza relaţiei este mai mare!" etc.

Când miza creşte, începem toţi să facem „încercări": încercăm să stăm nemişcaţi atunci când pe lângă cortul nostru trece ursul. Dar numai Julieta ar trebui să „încerce", nu şi Irina. Irina va vedea, prin ochii Julietei, un Romeo căruia trebuie să i se spună că lumea, cu cele trei entităţi, este de fapt diferită de cum o vede el. Că perspectiva lui e de-a dreptul greşită. Pentru Julieta, perspectiva ei e justă... şi esenţială. Astfel că Julieta trebuie să schimbe viziunea lui Romeo; Julieta trebuie să încerce să transforme ceea ce crede Romeo.

Toate textele schimbă perspectiva

Toate textele încearcă să schimbe perspectiva. Avem excepţii la regulă ? Nu. Să zicem că cineva îţi spune: *„Arăt groaznic, nu-i aşa ?"*

iar tu răspunzi: *„Da, ai dreptate. Chiar că arăți groaznic"* atunci se amplifică sentimentul de oboseală; fiindcă și confirmarea este o schimbare.

Într-adevăr, *„Doresc să schimb ceea ce crezi tu"* este baza oricărui text, cum vom vedea mai târziu.

Irina are nevoie să vadă un Romeo care continuă să înțeleagă greșit diferența exactă, specifică dintre cele trei entități, importanța covârșitoare a acestei diferențe. Și pentru a-l face să priceapă, ea va pune în joc tot ce-i stă în putință. Poate să arate, să gesticuleze, să bată cu palma, să alerge, să stea fixată pe loc, să țipe, să șoptească, să se ghemuiască; el tot nu înțelege și ea încearcă din nou să găsească gestul potrivit, intonația care să-i deschidă lui Romeo mintea la înțelesul pe care trebuie să-l prindă. Julieta poate „demonstra" cât de mult dorește, pentru a obține ceea ce vrea. Însă Irina nu poate demonstra nimic. Exercițiul ajută la producerea acestei separații.

Observatorul

Când Irina a reușit să fie absorbită în ceea ce încearcă Julieta să facă, în momentul când începe să vadă aceste trei lucruri ca fiind esențial diferite și arată, semnalizează, demonstrează aceasta lui Romeo, atunci un observator ar trebui să exclame: *„textul!"*, la care, imediat și fără pregătire, Irina să se lanseze în partitura lui Shakespeare. Este important ca ea să continue să miște corpul, iar ochii să-i privească mai departe de parcă mesajul prostesc o leagă și o nemulțumește. Corpul și imaginația Irinei își pot aduce aminte modul în care au reacționat în acel moment. Inadecvarea înnebunitoare a mesajului a forțat-o pe Irina să foreze în propria imaginație, pentru a-și convinge partenerul.

Când se joacă primele dăți acest exercițiu, corpul Irinei se poate întoarce la o stare de supra-control, după ce observatorul spune *„textul"*. Chiar dacă ea a descoperit lucruri minunate în timpul exercițiului, va renunța, eventual, la toate, în panica de a reveni la text. Repetarea exercițiului aduce atât frustrare, cât și relaxare. Totuși, puțin câte puțin, Irina se va simți mai liberă când ajunge să-și utilizeze corpul și tot ceea ce este în afara lui, pentru a releva aceste distincții interlocutorului ei neînțelegător. Este important ca Irina să nu știe când se va petrece exclamația *„text"*, astfel încât să nu-și planifice trecerea de la mesaj la text.

Spaţiul

Cum am văzut, Julieta nu poate să facă ce-i place. Ea este întotdeauna constrânsă de circumstanţe. De exemplu, Julieta probabil că n-ar fi strigat de frică, să trezească toată casa. Dar suspensia poate să fie inclusă în secvenţa mesajului. „Spaţiul" este aici cuvântul cheie. Dormitorul părinţilor ei acoperă, să zicem, distanţa a două ferestre. Irina trebuie, eventual, la cuvântul „spaţiu", să-i facă lui Romeo un semn spre fereastra respectivă. Poate că trebuie să-l determine să înţeleagă importanţa enormă a ferestrei şi sforăitul destinului venind din partea aceea. În încercarea ei de a-l face pe Romeo să observe fereastra şi înţelesul ei, Irina nu va putea de fapt să strige. Nu Irina o opreşte pe Julieta de a striga; fereastra o opreşte. Spaţiul începe să se impună activ.

La fel, „spaţiul" se poate referi la zidul livezii, sau la balcon. Utilizarea cuvântului „spaţiu" o ajută pe Irina să vadă şi să exploreze obiective concrete şi semnificaţia lor. Ea trebuie să-l facă pe Romeo să vadă aceste lucruri concrete aşa cum le vede ea. În ceea ce o priveşte pe Julieta, Romeo trebuie să ajungă să vadă lumea aşa cum o vede şi ea. În particular, trebuie să vadă diferenţa dintre lucruri întocmai aşa cum le vede şi ea. De exemplu, nu vede exact diferenţa dintre el însuşi şi Julieta. Sigur că unele diferenţe le vede şi el, dar nu diferenţa specifică pe care Julieta are să i-o sublinieze acum. Julieta trebuie să lupte să-l facă să vadă cu adevărat lucrurile din perspectiva ei, să vadă diferenţele aşa cum le vede ea şi priorităţile, aşa cum îi apar ei.

Un mod de a trata exerciţiile mesajului trece şi prin faptul că mesajul e operă invizibilă, iar textul e operă vizibilă. Chemarea *„textului"* reprezintă pragul dintre cele două. Chemarea observatorului face ca acest prag să fie abrupt, imprevizibil. Cu cât e mai abrupt şi mai imprevizibil pragul respectiv, cu atât va fi textul mai puternic influenţat de mesaj şi vizibilul mai profund afectat de invizibil. Aşa cum vom vedea mai târziu, textul ar trebui privit, la modul ideal, ca instrument inadecvat. Atunci când miza creşte, nici poezia cea mai sublimă nu va mai reuşi să exprime sentimentele şi nevoile.

Alte exemple de exerciţii ale mesajului

Se pot inventa şi alte mesaje utile, cum ar fi:
„Nu ! Nu e scena ta, e scena mea, acesta e spaţiul meu !"
„Nu ! Nu e scena mea, e scena ta şi e lumea ta !"

„Nu! Nu stăpânești tu aici, eu dețin controlul, acesta e locul meu!"

„Nu! Nu eu domin aici, ci tu domini și acesta e locul tău!"

„Nu! Tu ești victima, nu eu și eu pot să ating pereții!"

„Nu! Tu nu ești liber, eu sunt liberă și mă pot mișca pe aceste podele!"

Să recapitulăm: exercițiile mesajului sunt de obicei jucate de actori în cupluri. Fiecare actor preia mesajul identic și întrerupe partenerul cu un *„Nu!"* – Fiindcă pare că partenerul nu înțelege. Iar partenerul trebuie făcut să priceapă. Este nevoie și de o a treia persoană, observatorul, care să supravegheze exercițiul. Observatorul va exclama *„textul"* astfel că nu actorii decid când să revină la scena originală. Dacă actorii pot alege momentul în care să transfere mesajul în text, un interval al controlului se va interpune, la momentul revenirii cuminți „acasă". Pragul dintre mesaj și text nu trebuie să fie în puterea actorilor. În acest fel, actorii își pot goli mintea, lăsându-și corpul și ochii să se umple de ceea ce văd, timp în care sunt asigurați prin existența unui observator extern. Actorii trebuie să fie liberi să transmită mesajul și să schimbe punctul de vedere al partenerului. Outsider-ul, observatorul, va striga *„text"*, doar în clipa în care mințile și corpurile actorilor sunt suficient de libere de concentrare și deschise în atenția lor, suficient de absorbite de reacțiile lor reciproce.

Vedem că „spațiul" este vital în exercițiul mesajului. Actorul atinge sau indică ceva în spațiu de fiecare dată când apar cuvintele corespunzătoare. Nevoia de atingere va readuce la viață corpul sedat. Unele gesturi, desigur, vor fi inutile în scena propriu-zisă, scena cu text, cea mai mare parte din energia eliberată în exercițiu va fi, poate, eliminată. Însă deseori se va păstra o nuanță plină de viață

Oricum, este esențial pentru Irina să experimenteze mișcarea, Irina trebuie să știe să se miște, pentru a ști cum să stea nemișcată.

O digresiune: sit com

Am văzut că spațiul și personajul sunt interconectate într-un mod ciudat. Nu se poate lucra asupra personajului independent de spațiu. Relațiile au și ele spațiul lor. Relațiile transpuse dintr-un spațiu în altul se pot schimba surprinzător.

Schimbarea ambianței de repetiție afectează puternic repetițiile. Un alt exemplu curios se petrece în „comedia de situație" la televiziune. Cele mai plăcute dintre ele se petrec într-un număr limitat de încăperi, să zicem, la cârciumă, într-o cameră de apartament, sau în bucătăria familiei. Este evident că spectatorii ajung să îndrăgească personajele și mai puțin evident că ne place dinamica dintre personaje, dar e oare posibil să ne învățăm să ne placă un spațiu ? Acele canapele fără chip, acele uși de apartament ? Dar asta se întîmplă. Fiindcă uneori producătorii decid să învioreze un episod trimițând, să zicem, toate personajele în vacanță, așa că episodul se petrece într-o ambianță necunoscută, la hotel. Și textul e bun. Acțiunea e bună. Jocul e bun. Râsetele înregistrate sunt la fel de bune ca de obicei. Doar că nu vom râde la fel de mult. Aceleași relații sunt, oarecum, mai puțin amuzante într-un mediu diferit. Dar cum e posibil să fie o canapea mai amuzantă decât alta ? Sigur că nu-i mai amuzantă. Dar familiaritatea, intimitatea sunt cruciale.

Toate sit com-urile bune au un număr controlat de spații. Spectatorii consideră aceste ambianțe prozaice de la sine înțelese, până în clipa când se renunță la ele. Se construiește o intimitate invizibilă cu o anumită masă de bucătărie, cu o anumită poziție a ușii de la intrare, cu o anumită sonerie.

O digresiune: viaţa este mişcare

Pentru o ființă vie, dincolo de imobilitatea aparentă va exista întotdeauna mișcare. Dar principiul nu acționează și invers. Dincolo de viață nu se întrevede nemișcarea. Dincolo de mișcarea vizibilă va fi mai multă mișcare, poate ceva total diferit de ceea ce vedem, fiindcă nimic viu nu este vreodată cu desăvârșire static. E posibil ca o mișcare să fie ascunsă în spatele alteia. Chiar dacă Irina hotărăște că Julieta ar fi reprimată fizic, sub aparenta liniște va fierbe în fiecare clipă dorința de mișcare. Putem observa cum gazda japoneză, care servește cel mai senin ceai, tot se clintește puțin atunci când vorbește, chiar dacă numai cu o impalpabilă vibrare a degetelor ei pe masă.

Dar nemișcarea și tăcerea au o enormă putere. Ca și simetria, ele sunt idealurile spre care tindem, dar pe care nu le vom afla niciodată în stare pură. Irina poate descoperi tușe de neclintire și tăcere la repetiție și le poate redescoperi în spectacol. Dar e riscant să începi imobil; e

primejdios să începi cu inerția. Liniștea se dezvăluie în mișcare. Iar mișcare nu se naște înăuntru. De fapt, noi ne mișcăm din cauza lucrurilor pe care le vedem.

O digresiune: manierismul (trăsăturile particulare, ticurile)

Așa cum am spus, deși expresivitatea corpului e crucială, „expresiv" este un cuvânt greoi, pentru actor. Noi nu putem „exprima" nimic la modul activ; tot ce putem „face" este să blocăm. Astfel că, urmărind un actor care pare să exprime ceva fluid, ceea ce vedem este, în fond, un actor care are grația, sau talentul, sau antrenamentul, de a nu bloca lucrurile.

Totuși, atunci când actorul încearcă, activ, să aibă un corp expresiv, se petrec lucruri alarmante. Tehnici inutile ajung să acopere o încărcătură corporală superficială. Fluiditatea adevărată a corpului este mascată de fluxul aparent; excelăm în acest gen de duble falsuri. Se spune că Elisabeta I a Angliei își acoperea fața și pieptul cu un strat de vopsea albă, ca să-și mascheze pielea îmbătrânită. După aceea punea să-i fie pictate, la niște milimetri dedesupt, niște imitații de vinișoare albastre.

Particularitățile și ticurile se manifestă adesea într-un mod absolut singular. Nu e greu să facem haz, imitând defectele colegilor – pronunție sâsâită, vocale deformate, gesturi de o exagerată dezinvoltură. Ticurile altora sunt mult mai caraghioase decât ale noastre ! Fie că sunt înduioșătoare, ori enervante, aceste interpretări baroce au un lucru în comun; rădăcina manierismului e întotdeauna aceeași. Actorul care interpretează nu are conexiune cu ținta sa. Manierismul dăunează oamenilor talentați din natură, atunci când Teama îi rupe de ținta neprevăzută.

Interpretarea studiată care, chiar și cu intențiile cele mai bune, pare artificială, derivă din vechea și sâcâitoarea teamă că lumea exterioară nu ne va fi aproape când vom avea nevoie de ea. Astfel că actorul, închizându-se la o distanță, își arată independența față de ceea ce putem noi vedea sau nu în densitatea momentului. El nu vrea să lase nimic șansei și prepară absolut totul, ca să nu fie prins nepregătit. În acest fel, actorul se apără de imprevizibil. Dar fortăreața lui devine curând o închisoare.

CAPITOLUL 14

CONTROLUL

Nu există corp omenesc care să aibă reacții perfecte – și asta nu e din cauza rigidității sau a lipsei de formă. Corpul nostru se află sub imperiul unui control inconștient. Controlul e o problemă efectivă. Există forme de control esențiale; există și un control distructiv. Depinde.

Controlul are, în principiu, două aspecte: controlul vizibil și controlul invizibil. Acest al doilea control, pe care nu-l putem observa, îl stânjenește pe actor. Mergem de parcă am fi niște dulapuri nu pentru că genetic am fi de lemn, ci pentru că ne e frică. Frica produce în mod normal două simptome fizice:

1. Nu ne putem mișca și
2. Nu putem respira.

Asemenea focului, Controlul e slujitorul bun al unui stăpân prost. Controlul poate fi un blestem pentru actor, chiar dacă arată util și prietenos. Controlul șoptește: *„Dacă mă folosești, te pot ajuta să scapi din ghearele fricii"*. Dar asta e doar o înscenare frumoasă, o „cursă". Dacă încercăm să scăpăm de Frică făcând recurs la Control, vom sfârși prin a fi mereu mai mult înrobiți de frică: *„Pretindeau că sunt dușmani, dar au fost tot timpul mână în mână!"*

Frica amenință, Controlul conspiră. Și așa ne încurcăm tot mai tare. Frica are propriul său KGB, unde nu mai știi care-ți sunt adevărații prieteni. Controlul e agentul dublu: *„Eu sunt instrumentul tău. Mă poți utiliza la orice-ți place, chiar și pentru a cuceri Frica, sau orice alt sentiment neplăcut"*. Dar aceasta e minciuna cea mai mare a Controlului. Controlul exclamă: *„Eu nu știu ce simt!"*

Controlul nu poate suferi să fie controlat.

Boeing 747

Frica preferă să ne găsim într-o stare de control fără gândire. Frica nu vrea să gândim rațional. Când avionul 747 se smucește în sus și în jos din cauza turbulenței atmosferice, poate voi evita catastrofa dacă stau nemișcat și-mi țin respirația. Sau dacă vorbesc febril, vrute și nevrute, cu străinul nedumerit de pe scaunul de lângă mine. Sunt

metode care încearcă să controleze și să cenzureze recepția stimulului exterior: *„Dacă mă cufund în revista liniilor aeriene, poate nu observ aripa avionului căzând."*

Acestea sunt decizii conștiente. Mai înfricoșător e tipul de control invizibil, care cenzurează neobosit nu numai reacțiile noastre fizice, dar însișisi stimulii cărora li se îngăduie să ajungă până la noi. Uneori lucrurile stau în așa fel, de parcă am avea alături un paznic de pușcărie care ne pune corpul sub cheie. Pare câteodată comportamentul unui cenzor de război care elimină pasaje din scrisori. S-ar putea să nu fim în stare să eliminăm acest tip de control, dar putem observa cum funcționează. În loc să se întrebe *„De ce nu mă pot mișca ?"* Irina să întrebe: *„Ce îmi blochează corpul ?"* sau, mai util încă, *„De ce îmi blochez eu corpul ?"*

Viața este într-o permanentă curgere; altceva apasă pe frâne. Acest „altceva" trebuie să fie dezvăluit. Principiul e simplu: noi ne împiedicăm din mișcare pentru că Frica ne ține într-o stare de control.

Corpul blocat

Primul pas în eliberarea corpului e recunoașterea gradului în care ne ținem corpul înlănțuit. A accepta cât este de serioasă problema reprezintă un prim pas spre o schimbare a lucrurilor. Frica menține *status quo,* încurajându-ne să negăm că o asemenea problemă există. Refuzul de a ne accepta limitările poate să pară o insolență. De fapt, e un act de servitute. Frica e de o strălucită inteligență.

Irina poate folosi următorul exercițiu. Stă în picioare lângă o masă și ridică un pahar cu apă. Repetă acest gest simplu iar și iar, fiind atentă ce-i face exact corpul în acest proces. Paharul e la îndemână. Poate că n-are decât să întindă brațul. Ce mușchi anume utilizează ? Mușchii degetelor ? Care exact ? Mușchii grumazului ? Care dintre ei ? Irina devine conștientă ce părți din corpul ei intră în funcțiune atunci când ridică paharul.

Până aici, toate bune. Dar acum Irina își îndreaptă atenția spre mușchii pe care *nu* îi folosește. Vor fi o mulțime. De exemplu, mușchii de la picioare. Acum s-ar putea întreba de ce să-și utilizeze mușchii picioarelor ? Masa nu e așa de joasă încât să fie nevoie să se aplece. Dar iată o întrebare mai bună; *„Ar fi mișcarea ei cât de cât înlesnită dacă ar folosi puțin și picioarele ?"* Irina să încerce să vadă dacă

muşchii picioarelor ar fi eventual de ajutor. Gestul Irinei de a ridica paharul s-ar putea să fie puţin mai uşor dacă ea îşi îndoaie uşor gleznele.

Să foloseşti degetele de la picioare ca să ridici un pahar de apă, asta pare o ciudăţenie – dar de câte ori un muşchi simte că un alt muşchi se mişcă, are tendinţa să i se alăture în mişcare. Asemenea unui copil încuiat în casă într-o după-amiază însorită, care vede copiii de alături bătând mingea.

Cu cât mai mulţi muşchi utilizăm la realizarea unei mişcări, cu atât mai puţină tensiune se va dezvolta în muşchiul individual, dar asta e doar o explicaţie utilitară. Adevărul simplu este că muşchii vor să se mişte; aceasta e esenţa lor. Aşa cum esenţa noastră este să vrem să trăim.

Noi ne stăpânim muşchii mult mai mult decât ne dăm seama. Acest blocaj invizibil cere o serioasă analiză şi trebuie dezamorsat, fiind una dintre frânele cele mai mari în calea unei interpretări vitale. Preferăm să credem că ne oprim funcţionarea muşchilor pentru că suntem leneşi. Adevărul e, însă, mai puţin simpatic: ne blocăm funcţiunea muşchilor pentru că undeva ne e teamă de ce ar putea ajunge ei să facă.

Aşadar, dacă Irina se întoarce la paharul de apă, ea să nu întrebe *„De ce să-mi pun eu toţi muşchii în mişcare, când braţul poate ridica singur paharul ?"* Ea să întrebe, mai degrabă, de ce anulează celorlalţi muşchi plăcerea participării. De ce îi exclude ea de la petrecere ?

Irina poate gândi la variate exerciţii de mişcare pe care să le facă şi, pentru grup, se pot eventual organiza mult mai multe asemenea exerciţii. Exerciţiile pot merge în direcţia examinării oricărei activităţi posibile – apucarea, atingerea, mersul. Ele vor fi repetate, astfel încât să fie acordată o atenţie concentrată fiecărei faze a mişcării. Este un lucru foarte diferit modul de concentrare asupra fiecărei mişcări în parte. Fiindcă atunci când analizăm cum reuşim să stăm în picioare, s-ar putea să ne şi pierdem echilibrul. Nu poţi merge pe bicicletă gândindu-te la asta.

Exerciţiile atrag atenţia Irinei nu atât asupra felului în care funcţionează muşchii ei, cât asupra a ceea ce face ea pentru a-şi opri muşchii de la mişcare. Exerciţiul nu are drept scop să trezească muşchii adormiţi, ci s-o ajute să recunoască faptul că le injectează un anestezic în secret, ca o soră medicală nebună.

Noi risipim o energie considerabilă întrerupând, suprimând, curbând, limitând, mortificând și închizând mușchii. Avem nevoie de fiecare fărâmă din energia irosită, pentru a fi atenți la situație în desfășurarea ei. Exercițiile respective ne atrag atenția asupra zăvoarelor noastre interne secrete. Singura cheie pe care o putem folosi e atenția, însă atenția se potrivește la toate lacătele, ca un șperaclu miraculous.

Energia pământului

„Energia pământului" poate și ea să fie de ajutor. Imaginează-ți că toată energia izvorăște de jos. Actorul se culcă la pământ și pipăie podeaua de sub spate, fiind atent la fiecare punct de contact dintre podea și spate. În timp ce se relaxează, mai multe puncte ale corpului său ajung în contact cu podeaua. Coloana vertebrală se destinde și se alungește. Curând, actorul poate spune textul de parcă textul ar sui din podea prin diafragmă, plămâni, apoi torace, rezonând în cele din urmă în tot corpul. Treptat, actorul poate construi situația pentru poziția stând în picioare, când singura cale pentru energia pământului este de a urca prin tălpi, glezne și tot așa, în sus.

Este important ca, în vreme ce actorul stă în picioare, genunchii să-i rămână flexibili. Avem multe puncte de presiune în corp, unde putem bloca fluxul energetic. Genunchii și gâtul sunt doar două din încheieturile cele mai solicitate. Este nevoie ca gâtul să rămână neatins de tensiune și genunchii să nu fie blocați.

Exercițiul nu poate fi efectuat în cap. Ca toate exercițiile, trebuie executat la nivel senzorial, așa cum a procedat și acel candidat prezidențial mai înțelept, care a simțit nevoia să pipăie spațiul. Mai ales dacă repetiția a început cu actorii adunați în jurul mesei, exercițiile cu energia pământului ajută la corectarea dezechilibrului energetic.

Este folositor să imaginăm că energia izvorăște de jos, fiindcă prea adesea actorul crede, inconștient, că toată energia utilă picură în jos din creier. Această convingere invizibilă poate distruge libertatea actorului. Dar, din păcate, este mai ușor pentru noi, civilizații, să ne închipuim că energia radiază din cap; asta ne-a fost vârât bine în deprinderi. Chiar dacă am urmat școli exclusive de dans și sport, tot este absorbită adânc în cultura noastră ideea de a percepe controlul ca a) un lucru întotdeauna bun și b) radiind fizic prin corp, de sus în jos. Este, evident,

ceva inconştient, dar asta explică de ce atât de mulţi dintre noi, chiar şi atleţi sau dansatori, nu ne mişcăm bine.

Respiraţia

La fel ca mişcarea, respiraţia este una dintre cele şapte caracteristici ale tuturor vietăţilor. Respiraţia e esenţială vieţii, dar nu este întotdeauna un avantaj pentru actor să se decidă când să respire; mai periculos e să i se spună când să respire. Respirăm cu toţii natural – altfel am fi morţi. Respirăm natural în acord cu gândirea. E simplu. Ceea ce nu e simplu este de ce ne amestecăm noi în acest proces. De ce ne forţăm să respirăm în momente ciudate ? Dacă vrei să ştii când să respiri, răspunsul e simplu, *„Arunci când vrei"*.

Atunci, cum hotărăşte Irina când vrea Julieta să respire ? Ea nu poate; nici nu trebuie să încerce vreodată un lucru teribil cum e acesta. Dar, ce e drept, nici chiar Julieta în persoană nu hotărăşte când să respire Julieta. Deoarece Julieta respiră atunci când i-o dictează ţinta. Ţinta hotărăşte întotdeauna când respirăm, cât de adâncă ne va fi respirarea, în ce viteză, cât de completă va fi expirarea. Vom da un exemplu pentru clarificare.

O întâlnire dureroasă

Să zicem că trebuie să spui ceva dureros unui prieten. Vine momentul discursului tău pregătit cu grijă. Îl priveşti pe respectivul prieten şi tragi aer adânc în piept. Dar, când vine momentul, nu tu decizi momentul şi felul în care vei respira. Decizia vine de la imaginea prietenului plus gândul la cuvintele pe care va trebui să i le spui. Este prietenul fericit, neliniştit, relaxat ? Îl vezi, îţi aduni gândurile şi inspiri în consecinţă, fără să te gândeşti la propria respiraţie. Fiindcă ţinta îţi spune exact de câtă respiraţie ai nevoie. Şi ţinta pare să comunice asta mai mult sau mai puţin direct la plămânii tăi. Să luăm alt exemplu, imaginează-ţi că, într-un local, pe neaşteptate, un necunoscut se ridică, ezitând, în picioare, priveşte ameninţător în jur, te priveşte intens, se îndreaptă spre tine, îţi aruncă o serie de insulte, iar apoi... iese în stradă, trântind uşa. Tu expiri automat şi probabil la unison cu toţi ceilalţi. Deşi ceilalţi clienţi sunt încă tulburaţi, ei nu mai au nevoie de rezerva neplăcută de respiraţie rezervată pentru situaţia că ar fi fost

nevoie să intervină. Fiindcă, în situații de pericol, ne reținem respirația. Fuga și lupta ne pot eventual goli burta, dar ne forțează să reținem oxigenul. Este un reflex, nu o decizie conștientă. Astfel că vom respira conform cu pericolul pe care-l percepem în situația dată, adică, în acord cu miza pe care o găsim noi în țintă.

Un asasinat secret

Când actorii nu-și rezervă suficient aer în respirație, ei vandalizează textul și măcelăresc gândurile mai ample.

Decât să rămână fără aer, actorul poate să fragmenteze povestea în segmente mici. Cuvintele sunt toate la locul lor, fiindcă textul a fost ciopârțit în bucăți ușor de mânuit. Problema rămâne că ideea amplă, înainte de a fi dezmembrată, a fost mai întîi ucisă.

O idee este o țintă, trebuie să fie recunoscută pentru a fi jucată. Un gând trebuie văzut înainte de a fi pronunțat. Și, ca orice țintă, gândul trebuie să se supună tuturor regulilor. Gândul mai ales se transformă neîncetat. Gândul nu rămâne fix niciodată; un gând anume se va modula, va continua să se schimbe, ca variațiunea unei teme. O piesă în versuri, cum este *Romeo și Julieta,* are multe idei ample exprimate în secvențe extinse de cuvinte.

Respirația și imaginația

Dacă Irina începe un discurs plin de pasiune cu plămânii doar pe jumătate plini de aer, e periculos pentru ea să-și spună *„Data viitoare trebuie să trag mai mult aer în piept"*, deși asta e perfect adevărat. Irina trebuie să descopere de ce nu a inspirat suficient înainte, când a avut nevoie. Scurtimea respirației ei e doar un simptom; cauza începe mai devreme. Irina rămâne fără respirație fiindcă nu a cuprins cum se cuvine dimensiunea țintei. Plămânii pe jumătate plini de aer ar fi potriviți să-l dojenească pe Romeo că a apărut târziu la întâlnire. Plămânii doar pe jumătate plini nu sunt suficienți pentru a confrunta pe iubitul care ar putea să te distrugă.

Însă decizia aceasta nu este bună de luat nici de Irina și nici de Julieta. Decizia aceasta e impusă de țintă. Ea va fi determinată de imaginea lui Romeo. Nici Julieta, nici Irina nu comunică direct cu plămânii. Decizia luată conștient pentru a respira poate seca energia

actorului, poate sufoca imaginaţia. Numai ceea ce vedem ne poate face să respirăm adecvat.

Irina, atunci, trebuie să fie dublu echipată. Mai întâi, imaginaţia ei trebuie să aibă suficientă acuitate pentru a vedea ţinta care o va face să reacţioneze în atâtea cuvinte. Asemenea corpului, imaginaţia cere răbdare, antrenament şi rezistenţă. Cum am văzut, imaginaţia se antrenează doar prin deschiderea noastră spre a vedea. Atenţia este antrenorul nostru cel mai bun.

Iar în al doilea rând, Irina are nevoie să-şi antreneze tehnic respiraţia, pentru a putea susţine gânduri ample. Muşchii respiraţiei ei trebuie să fie în formă.

Parte a muncii invizibile a Irinei trebuie să fie aceea de a-şi antrena corpul. Ei îi trebuie capacitatea fizică de a face faţă la aceste cerinţe privind respiraţia de câte ori este nevoie. Irina trebuie să nu aibă grija că resursele corpului ei nu sunt suficiente pentru ceea ce are ea de făcut. Acest antrenament trebuie început de timpuriu în cadrul muncii ei invizibile, ca o componentă a pregătirii actoriceşti generale. Din păcate, nu există pastile care să ne menţină în formă, aşa că antrenamentul ei nu are sfârşit. Pentru a fi liber, actorul are nevoie de disciplină.

A patra alegere inconfortabilă: Certitudine şi credinţă

Înainte de a merge mai departe, să luăm în considerare încă o alegere inconfortabilă. Aşa ca şi celelalte, aceasta trebuie văzută în planul muncii invizibile. Alegerile funcţionează în paralel. Sigur că nu pot fi utilizate direct, însă ne pot ajuta să ne aliniem într-o direcţie mai folositoare. Dacă nu-şi părăseşte siguranţa, actorul va fi paralizat. De exemplu, Irina doreşte să fie sigură că nu ajunge la uscăciune. Dar noi nu putem fi siguri de nimic. Dacă repeţi mereu cuvintele în culise, e destul de sigur că pe scenă le vei uita. Tot ce poate actorul să facă este să aibă credinţa că, la nevoie, îşi va regăsi replicile. Obsesia siguranţei distruge credinţa. Nu putem avea totodată siguranţă şi credinţă, ci doar una din ele. Nici Irina nu poate să fie sigură că sentimentele ei vor fi prezente la replică. Dar ea poate avea această credinţă.

CAPITOLUL 15

„NU ŞTIU CE AR TREBUI SĂ SIMT"

Noi nu putem exprima emoția. Niciodată. Emoția, totuși, se exprimă în noi fie că ne place sau nu. Nu putem „face" o emoție. Nu putem „elabora" o emoție. Nu putem „arăta" o emoție. Emoțiile noastre se exprimă doar prin ceea ce facem. De exemplu, pentru a-mi arăta ura față de careva, trebuie să fac ceva, să zicem, să-l fulger cu privirea ori să-l lovesc. Nu-mi pot controla ura față de cineva, dar am a alege ce fac din asta. Îmi pot ignora ura. Sau pot alege s-o manifest. Apoi, e posibil să se schimbe de la sine. Posibil doar.

„Emoțiile" și „sentimentele" sunt etichete imprecise puse pe o varietate întreagă de lucruri. Mai confuz, numele pe care le dăm anumitor „sentimente" sau „emoții" de multe ori ne înșeală deliberat. Furia poate fi iubire rebotezată, dorința de a hrăni poate ascunde impulsul de a distruge, iar adolescentul autodistructiv poate că doar îi protejează pe alții de violența sa. Oricum le amestecăm numele, sentimentele pe care le avem nu sunt în puterea noastră. Ele ni se întâmplă fără permisiunea noastră și nu suntem responsabili de ele. Ceea ce totuși *putem* controla este ceea ce facem.

Emoțiile sunt diverse și luptă între ele, ca Zeii Greciei Antice. Asta înseamnă că suntem într-o stare de război interior, sau, în cel mai bun caz, într-o stare de armistițiu instabil. Acest conflict interior ne îndurerează atît de mult, încât ne permitem doar priviri scurte, parțiale, spre câmpul de bătaie. Dacă ne-ar fi dată alegerea, am prefera pe departe să vedem conflictul având loc în afara noastră. De fapt acesta este și unul din motivele pentru care mergem la teatru.

Ce simte personajul meu?

Pentru Irina e periculos să întrebe: *„Ce simte Julieta ?"* Întrebarea pare evidentă și chiar generoasă, dar de fapt constrânge inima. Întrebarea e atinsă de elementul subtil al deșertăciunii, că nu pot să fiu niciodată cu totul sigur de ceea ce simt. Și dacă nu pot fi sigur de ce simt eu, cum pot ști cu siguranță ce „simte" Julieta ? *„Ce simte personajul meu ?"* nu are un răspuns practic pentru actor și de aceea întrebarea nici nu are rost.

Sentimente uriaşe, contrastante şi schimbătoare o tulbură pe Julieta tot timpul când Romeo este de faţă, tot timpul întâlnirii lor, dar Julieta probabil că nu e în stare să le interpreteze şi nici să le enumere cu exactitate. Atunci cum să poată Irina, regizorul sau oricare altul defini toate emoţiile care se ciocnesc în ea ? Unii susţin că sentimentele noastre sunt cognoscibile. O zicală engleză spune că „starea de spirit a omului e asemenea digestiei lui", principiu după care mulţi au fost spânzuraţi. Simplificarea poate uşura munca unui judecător, dar nu şi pe a actorului. În orice caz, Irina e o artistă, iar sarcina ei este judecata care balansează între puncte diametral opuse. Orice încercare a Irinei de a „şti" ce simte Julieta e sortită eşecului. Astfel că tot ce a reuşit Irina să construiască în ea, conform ideii pe care şi-a făcut-o despre sentimentele Julietei, trebuie să fie deasemenea fals. Istovitor, poate, dar fals oricum.

Totuşi, mulţi dintre noi, printre care mă aflu şi eu, mergem la teatru tocmai pentru a vedea emoţii extreme şi nu ne plac spectacolele lipsite de pasiune. Aşadar, ceea ce „simte" Julieta va trebui să fie miezul interpretării Irinei. Ce înseamnă atunci afirmaţia că *„actorul nu poate produce emoţie" ?* În privinţa asta, „sentiment" e teribil de asemănător cu „personaj". Ambele sunt esenţiale pentru Irina, totuşi amândouă sunt înspăimântător de independente de ea; ele pur şi simplu nu se vor supune la ceea ce doreşte ea. Ce poate face Irina să scape de frustrarea că nu stăpâneşte în nici un fel tot ce e mai important pentru ea ?

Sentimentul şi ţinta

În primul rând, Irina trebuie să-şi asume faptul concret că nu va avea niciodată un control direct asupra personajului ori sentimentului. Trebuie să renunţe la dubla iluzie că noi decidem cine suntem şi hotărâm care ne sunt sentimentele. Trebuie să renunţăm la asta, să lăsăm clar în urma noastră această seducătoare minciună. Cele două forme de autoînşelare par a fi atât de reale, încât ele ne conduc hotărât „acasă". Atunci, ce are Irina de făcut, paralizată de teama că nu va simţi nimic ? Ea se poate ajuta, ca de obicei, evocând ţinta.

Generalizările au viaţă scurtă

Putem fi noi într-o stare generală de dorinţă, dar acest sentiment cere să fie trăit într-o imagine specifică. Dorinţa sexuală are nevoie de

carne, pentru a se cunoaște pe sine. Oricare ar fi stimulul, acesta va fi întotdeauna ținta; ținta e catalizatorul pentru eliberarea sentimentului. Nu există sentiment care să poată fi indus fără o țintă. De exemplu, ne putem trezi dimineața prost dispuși, putem lua cunoștință de propria indispoziție ca atare și vedem ce avem de făcut. Sau putem găsi un alt motiv concret pentru starea noastră – vremea, slujba... sau eventual găsim pe cineva cu care să ne răfuim. Cu cât crește mai mult un sentiment și cere o detentă, cu atât mai puțin vom fi în stare să discriminăm ținta pe care o alegem ca să precipităm detenta. Mai rău decât să-ți fie frică este să nu-ți fie frică de nimic.

Ţinta în conflict

Să găsim unde ne oferă textul exemple de ciocnire emoțională, unde se află ținta în conflict. Nu e nevoie să căutăm departe:

„My bounty is as boundless as the sea,
My love as deep: the more I give to thee
The more I have, for both are infinite."

Julieta: *„Îmi e destul și-atât cât am, spre-a fi,*
Asemeni mării, darnică; iubirea
Adâncă mi-e ca marea; pe cât dau,
Pe-atâta am mai mult de dăruit;
Ca marea, n-are capăt."

Prin *„boundless"* ([marea] *nesfârșită,* trad. *darnică)* Julieta vede poate un Romeo care trebuie avertizat în ce intră, dar poate vedea și un Romeo pe care îl iubește, pe care nu vrea să-l tulbure, să-l sperie ori să-l respingă. Toți acești Romeo pe care-i vede Julieta pur și simplu nu formează un Romeo coerent. El este o masă de contradicții. Aceste imagini se contrazic și se luptă între ele; țintele duc spre conflict. Irina nu va putea niciodată însuma atitudinea Julietei față de Romeo. Nici Julieta însăși n-ar putea vreodată defini, enumera și stabili toate sentimentele Julietei pentru Romeo. Așa că tot ce poate Irina să facă este să vadă acești diferiți Romeo pe care-i vede Julieta.

Când Julieta exclamă: *„O swear not by the moon" („O, nu jura pe lună")* poate că ea vede un Romeo care vrea să lovească și în același timp un Romeo care vrea un sărut. Ca întotdeauna, ținta trebuie să fie

specifică. Julieta vede, poate, un Romeo pe care vrea să-l lovească în forţă şi un Romeo pe care, cu aceeaşi intensitate, doreşte să îl sărute. Până la urmă, vederea imaginii generează toate sentimentele de care Irina are nevoie pentru a o juca pe Julieta. Sigur lucru este că Irina îşi va distruge interpretarea, dacă încearcă să simtă ceea ce simte Julieta.

Practic vorbind, toate sentimentele actorilor sunt generate de ceea cei ei văd. Sentimentul nu se poate naşte din el însuşi. Sentimentul urmează ţinta, dar ţinta nu urmează sentimentul niciodată. Încercarea de a genera în mod independent sentimentul îl paralizează pe actor.

Absenţa sentimentului

Suntem înspăimântaţi când aflăm că o cunoştinţă a noastră s-a sinucis. Dar întrebarea care ne trece prin minte la început nu este „din ce motiv ?", ci „cum ?" Iar această nevoie de a şti „cum" ne ruşinează, într-un fel. Sigur că ar trebui să fim capabili să simţim tragedia pe loc şi în stare pură. Am dori să putem simţi compasiune pentru cumplita durere şi pierdere a celor afectaţi. Şi dorim să simţim compasiunea instantaneu, la comandă.

Dar, nu. Noi vrem, în schimb, să ştim *„cum ?"* iar apoi, eventual, *„cine l-a găsit ?"* Ne jenează căutarea detaliului macabru. Avem nevoie să vedem flaconul golit ori sfoara întinsă şi suntem stînjeniţi că nu putem simţi lucrurile în lipsa imaginii. Poate să ne fie ruşine că vrem să aflăm măruntele detalii tehnice, înainte de a pune întrebările „mai pertinente", cum ar fi *„De ce ?"* Ne simţim meschini în faţa magnitudinii evenimentului şi tot ce vrem să ştim este dacă *„Era ghemuit în pat, sau prăbuşit la volan ?"*

Dar am simţit noi vreodată ceva la comandă ? A existat vreodată vârsta de aur când sentimente primitive, dar clare, intense şi neechivoce apăreau spontan ? S-a degradat oare inocenţa pură a emoţiei din cauza impulsului modern de a căuta detaliul din lada de gunoi ?

Mesagerul

Antigona lui Sofocle se încheie cu descrierea a trei sinucideri. Mesagerul povesteşte reginei mai întâi că fiul şi nepoata şi-au luat

singuri viața. El nu o scutește pe Eurydice de nici un detaliu concret. Regina află că materialul cu care s-a spânzurat nepoata a fost mătasea; apoi i se spune exact cum și unde și-a înfipt fiul ei sabia în corp și întocmai cum, pe când se zbătea murind, sângele lui stropea obrazul nepoatei ei. După care se sinucide și Eurydice, în palat. Când sosește Creon, purtând leșul fiului său, mesagerul îi relatează vestea cumplită a morții soției sale. Din nou, văduvul are parte de toate detaliile împrejurării. Este informat cum lama cuțitului a pătruns exact *„sub ficat"*. Mesagerul știe că întreaga familie a lui Creon a pierit; de ce îl chinuie el pe supraviețuitor cu un asemenea detaliu chirurgical ? Creon trebuie să vadă și mesagerul știe asta. Creon trebuie să vadă, pentru a simți. Creon trebuie să simtă pentru a recunoaște ceea ce a săvârșit el. Nu e ideea de a-l pedepsi pe Creon. Creon trebuie să vadă ce a făcut, pe când era orb.

Sofocle a scris piese extraordinare pentru că vedea ceea ce noi nu putem vedea la fel de bine. Mai precis, el știa că noi nu vedem cu claritate ceea ce simțim. El știa că a simți e condiționat de a vedea. Că civilizația umană nu este atât de articulată emoțional pe cât își imaginează. Sofocle vrea să ne trezească din anestezia noastră, fie și în scurtul interludiu protector al teatrului. Vrea să ne smulgă legătura de pe ochi, în spațiul sacru, înainte să o punem la loc, afară. El știe că e o mare deșertăciune să ne închipuim că putem simți la comandă. Știe că până și Creon, lipsit de familie brusc și violent, nu știe ce simte. Ca să fie în stare să simtă moartea ei cu adevărat, Creon trebuie întâi să vadă ficatul soției sale.

Durerea nu are nume. Nici bucuria. Nici alte sentimente, fiindcă sentimentele sunt la fel de specifice ca și amprentele digitale. Un lucru nenumit ne înspăimântă. Noi dăm lucrurilor un nume pentru ca să ne putem gândi la ele. Nu putem gândi ori simți propriu-zis până nu dăm un nume gândurilor și sentimentelor noastre. Sentimentele nu vin fluturând un pașaport. Ele apar sub pseudonim. Asta nu e bine în viața adevărată, dar e un avantaj pentru actor.

Centrul jucat emoţional

Irina va fi, probabil, frustrată că nu poate „simți" iubirea Julietei pentru Romeo, că nu simte nimic și nu poate exprima dragostea ei. Dar

în măsura în care iubirea e emoţie, Julieta nu o va putea niciodată exprima direct.

„My bounty is as boundless as the sea,
My love as deep: the more I give to thee
The more I have, for both are infinite."
Julieta: *"Îmi e destul şi-atât cât am, spre-a fi,*
Asemeni mării, darnică; iubirea
Adâncă mi-e ca marea; pe cât dau,
Pe-atâta am mai mult de dăruit;
Ca marea, n-are capăt."

Dacă, rostind aceste cuvinte, Irina încearcă să simtă o mare dragoste pentru Romeo şi după aceea va putea păstra linia acestui sentiment, exprimând cumva prin asta extraordinarele sentimente ale Julietei, jocul ei va arăta lipsit de pasiune. Dacă încearcă să stimuleze un oarecare „centru emoţional" imaginar, nu va reuşi să atingă, din punctual ei de vedere, nimic altceva decât eşec; Irina va fi sentimentală, se va manifesta demonstrativ şi se va fereca la ea acasă.

Emoţie şi control

Cum am văzut, când încerci să arăţi emoţie, vei elimina ţinta. Ironia este că manifestarea emoţiei goleşte spectacolul de emoţie. Să ne gândim de ce încercăm noi să indicăm sentimentul. Emoţia indicată e de fapt un gest disperat de control. Dorinţa de a controla sentimentul se naşte din frică. Dacă, ca un fel de plasă la trapez, Irina hotărăşte să arate spectatorilor că dragostea ei pentru Romeo e profundă şi sinceră, atunci ea va arăta eventual virtuozitate tehnică, dar îşi va reprima vitalitatea şi capacitatea de a reacţiona în momentul dat. Adică, va pleca acasă.

Putem pretinde aşa: *„Vreau să controlez asta, dar nu cealaltă. Prefer să blochez cutare, dar să las asta în libertate"*, însă controlul nu funcţionează în acest fel. Oricât de inteligenţi ne credem, oricât de subtil încercăm să recurgem la control, discret şi specific, controlul va lua întotdeauna direcţii aberante. Şi, în mod ciudat, pare întotdeauna la fel de inteligent ca şi noi. Nu e posibil să controlăm doar ceea ce vrem să controlăm. Când vrem să controlăm ce e „rău", sfârşim prin a controla şi ceea ce e „bun". Orice fel de control obişnuieşte să iasă de sub control.

Monitorizarea

Monitorizarea e o formă de control. Spionii monitorizează. Irina s-ar putea să vrea să monitorizeze cum o văd spectatorii pe Julieta, dar în clipa când încearcă să monitorizeze ceea ce văd spectatorii, ea va limita propriul ei talent de a vedea. Cum știm, controlul poate fi util și controlul poate fi distructiv; depinde. Totuși un principiu util este că:

Actorul nu controlează, pe când personajul controlează.

Am întâlnit ideea aceasta mai înainte, în exercițiul mesajului, unde actorul nu e cazul să încerce, pe când personajul trebuie s-o facă.

O digresiune: tabu-ul

În general, controlul inconștient e distructiv. Totuși, tabu-ul este un examplu de control inconștient, iar culturile noastre par să se descurce cu ele. Acest control colectiv inconștient este fundamental societății, ca și teatrul. Un tabu e o formă de control colectiv inconștient, care organizează relațiile sociale după o regulă care apare mai degrabă ca instinctivă, decât impusă. Drama poate pune în chestiune toate aceste reguli, atât legiferate cât și inconștiente, fapt pentru care, din unghiul politicienilor și preoților, teatrul se găsește deseori într-o poziție neconvenabilă. Medeea, Gertrude, Oedip, Creon, Angelo, Macbeth, Desdemona, Romeo și Julieta transgresează cu toții legile, ca și tabu-urile.

Controlul personajului

Deși Irina nu se cuvine să controleze felul în care este văzută și înțeleasă, Julieta *trebuie* să încerce să controleze cum e văzută și înțeleasă. Irina nu încearcă să controleze percepțiile spectatorilor asupra scenei, dar Julieta trebuie să încerce să controleze felul în care o percepe Romeo pe Julieta.

Julieta va avea probabil de susținut un duel asemănător cu acela în care a luptat bărbatul amenințat cu un cuțit. Va fi atenție, sau va fi concentrare, ori se va fluctua amețitor între cele două ? Pentru Julieta, sunt foarte multe lucruri în joc, în ceea ce-l privește pe Romeo; trebuie să smulgă o mulțime de informații din ce spune el și din ce lasă nespus. Trebuie să învețe să-i descifreze figura și gesturile, trebuie să vadă dacă

el o minte, ori se minte pe sine, sau realmente încearcă să spună adevărul. Ea trebuie să observe dacă el e generos, superficial, inteligent sau fidel. Ea va simți aceste lucruri observându-le. Și mintea ei va fi rănită, fiindcă lucrurile astea nu se potrivesc între ele. Toate astea pur și simplu nu conduc la o politică unitară.

Irina nu poate nici să creeze, nici să controleze complexitatea a ceea ce simte Julieta. Tot ce poate face este să vadă prin ochii Julietei. Julieta are lucruri importante să-i spună lui Romeo. De examplu, Julieta trebuie să-l învețe pe Romeo cine e ea. Și, pentru a reuși, trebuie să-și concentreze atenția asupra lui Romeo. Trebuie să-i cerceteze figura și cuvintele, să distingă ce înțelege el și ceea ce doar crede că a înțeles. Dar dacă ea numai încearcă să se exprime în fața lui Romeo, el va înțelege prea puțin. Așa Irina se confruntă cu paradoxul că, deși Irina nu poate exprima direct nici unul din sentimentele Julietei, sentimentele Julietei trebuie totuși exprimate. Atunci, Irina ce are de făcut ?

Emoţia împiedică întotdeauna ceea ce facem

Principiul acesta o eliberează considerabil pe Irina. Ceea ce fac nu va fi niciodată mai lesne, ci mai greu din cauză de ceea ce simt. În acest fel, sentimentele Julietei pentru Romeo trebuie să împieteze asupra lucrurilor pe care le face ea pentru el. Sentimentele Julietei nu ușurează în nici un fel ceea ce are ea de făcut. Așadar, orice joacă Irina pe această linie – fie ca să-l amuze, seducă, instruiască, avertizeze, încurce, fie pentru a-l poseda, asigura, mângâia, alina, speria sau interesa pe Romeo – iubirea pentru el face toate aceste lucruri mai dificile.

De exemplu, să zicem că ești atât de supărat pe cineva, că urli la el *„Ieși afară!“* Simți, poate, că strigătul îți exprimă perfect furia. Dar asta pe actor nu-l ajută. Actorul trebuie să separe ce simte personajul de ceea ce face el. În cazul de față, personajul se poate simți furios, dar el nu poate *face* „furie“. Atunci, actorul să imagineze că furia personajului îl împiedică de la a-l face pe celălalt să plece. Pentru a-l face pe interlocutor să plece, personajul ar trebui să-și controleze furia. Ar fi atunci, poate, recomandabil să-și comprime vocea până la șoaptă, ori să facă enunțul absolut rece.

Principiul va fi eventual exprimat astfel: „actorul nu poate juca niciodată emoția, dar el poate juca de parcă emoția îl afectează“. De

fapt, pentru un actor e imposibil să joace fără ca emoția să-l obstrucționeze. Tandrețea față de Romeo face dificilă pentru Julieta exprimarea acesteia.

Actorul nu numai că trebuie să separe sentimentul de reacție, el are nevoie să așeze aceste lucruri chiar la polul opus unul față de celălalt.

Exprimarea emoției

Când Julieta vorbește despre nemărginirea mării, pe Irina s-ar putea s-o tenteze să „picteze" cuvintele cu mișcări ample, sugerând imensitatea oceanului. Irina poate fi copleșită de simpla magnitudine a cuvintelor și de emoția sugerată; e astfel posibil să apară un efect colateral primejdios, anume ca Irina să se simtă inadecvată. Ea se poate alarma, gândind că nu are suficiente resurse emoționale pentru a umple un moment atât de mare. Poate crede că are obligația să se potrivească dimensiunilor acestei scrieri. Gândind că trebuie să-și amplifice interiorul, Irina se va paraliza singură, sau, jucând, va exploda ca un balon care zboară atât de sus, încât iese din atmosfera pământească. Dacă n-ar exista gaze care să preseze din afară, gazele din balon ar expanda până când ar face fărâme plasticul fragil.

Sentimentul e întotdeauna mai mare decât cuvântul

Ca și în cazul unui adolescent, ceea ce simțim e totdeauna mai amplu decât posibilitatea exprimării. Asta devine cu atât mai evident cu cât simțim mai mult. Cu cât crește miza, cu cât presiunea lăuntrică este mai mare, cu atât se accentuează și presiunea exterioară

Cu alte cuvinte, când Irina se neliniștește că nu simte suficient, e bine să-și amintească faptul că pe cât va controla mai strâns ceea ce face Julieta, pe atât va simți Julieta încă și mai mult.

Etapele critice în zborul avioanelor cu reacție sunt decolarea și aterizarea, fiindcă atunci suportă avionul presiunea maximă. Cu cât avem mai mult de câștigat sau de pierdut, cu atât mai mult crește dimensiunea a ceea ce este în interior și cu atât mai mult crește și dimensiunea a ceea ce este în exterior.

Camera Comunelor din Marea Britanie e proiectată cu intenție să aibă puține locuri pentru membrii Parlamentului. Ciudată, această economie urmărește să accentueze semnificația ocaziei, importanța și

sentimentul momentului, arătând o Cameră plină, întesată, gata pentru o dezbatere vitală.

Actorul nu face niciodată ceea ce simte personajul. Întotdeauna personajul controlează ceea ce simte personajul.

Chiar şi atunci când oamenii par a exprima o emoţie intensă, ceea ce vedem de fapt nu este atât de mult expresia sentimentului, ci mai degrabă personajul în control disperat al sentimentului său. Mama arabă, care boceşte asupra fiului ei mort, îşi controlează şi modelează durerea în formă rituală, astfel încât să o facă exprimabilă. Tatăl care face apel la televiziune să obţină veşti despre copilul său dispărut îşi reţine lacrimile, pentru ca apelul lui să fie articulat şi să poată fi auzit.

Fetiţa care sare de fericire că-şi vede tatăl soldat întors acasă îşi controlează prin săritura ei bucuria; nimic nu poate exprima întocmai sălbatica ei bucurie, aşa că ea pur şi simplu sare. E tot ce ştie să facă mai bine; ea simte mai mult, dar gestul trebuie să fie suficient.

Gestul va fi mai mic decât sentimentul care l-a precipitat.

O digresiune: minciuna

Când mintim, această relaţie se poate percepe complet greşit. Atunci interiorul e mai mic înăuntru decât afară; conţinutul se micşorează în forma sa, ca o cremă veche de ghete în cutie. Dacă nu există destulă afecţiune care să le susţină, exclamaţiile de bucurie vor suna fals.

Dacă între ceea ce este înăuntru şi ce e afară avem un interval, cadrul de control va fi mai mare decât impulsul sentimentului şi aceasta e o minciună. Poate nu e o minciună serioasă, dar e o minciună oricum. Asta e sigur folositor, dacă joci rolul cuiva care nu ştie să mintă bine !

La un nivel mult mai serios, în timp de război, când se ocupă poziţii şi problemele sunt simplificate, e limpede că vom găsi minciuni cu atât mai mari cu cât abuzul a fost mai mare.

Viaţa nu suferă golul. Şi nici nu există viaţă fără oarecare presiune. Acelaşi lucru trebuie să fie adevărat în privinţa sentimentului viu. Pentru a fi văzut, el are nevoie de rezistenţă. E nevoie ca emoţia să fie restrânsă, pentru a o face vizibilă. Uiţi, poate, că tramvaiul se mişcă, până în clipa în care vatmanul apasă pe frâne.

Carul lui Phaeton

O altă imagine o poate ajuta pe Irina să exploateze conflictul dintre ce facem și ce simțim. Phaeton, despre care vom vorbi mai târziu, a apucat frâiele de la carul tatălui său și caii au scăpat de sub control. Pentru Irina, imaginea este că acești cai fugari sunt sentimentele ei și ceea ce face ea este să-i strunească. Cu cât se amplifică sentimentele, vom trage mai tare de frâie. Irina știe că, deși nu poate fabrica sentimentele Julietei, ea poate să facă tot ceea ce face Julieta. În consecință, deși Irina nu poate să creeze caii, poate în schimb să tragă hățurile. Nu poate genera sentimentele, însă poate exercita controlul.

Viteza, în modul cel mai apăsat, nu e problema lui Phaeton, el vrea să dirijeze caii și încearcă să le încetinească mersul. Phaeton vrea să pună caii sub control. Doar nebun să fie Phaeton, să-i biciuiască pe cai mai departe. Există multe feluri de a-l juca pe Phaeton, dar nici unul n-ar figura coborârea lui din car, ca să împingă caii. Împinsul cailor ar fi absurd, totuși exact asta face Irina când își forțează sentimentele. A arăta emoție seamănă cu încercarea de a mâna caii mai repede.

O digresiune: uitarea a ceea ce ştii, sau nevoia de a fi prost

Apar deseori situații ironia sorții, care ne uimesc: oamenii cei mai controlați pot izbucni cu violență; oameni care în mod obișnuit sunt mereu zâmbitori explodează în crize bizare de furie; cei călduroși pot deveni glaciali, la nevoie; indiferenții pot arăta câteodată o excepțională vitejie; timizii au un ego nemăsurat; cei talentați susțin în multe cazuri că doar norocul explică realizările lor; cei care se declară inflexibili și principiali sunt în mod normal corupți; cel care susține poate submina; un nevrotic se dovedește cel mai puternic în unele cazuri de criză; oamenii care întîrzie nu pot suferi să-i faci să aștepte; sentimentalii sunt invariabil cruzi.

De fapt, observațiile acestea nu sunt deloc ieșite din comun. Ceea ce este remarcabil e mai degrabă că ne arătăm surprinși de asemenea contradicții, în ciuda copleșitoarei evidențe. Investim o imensă energie în a ne convinge din nou că oamenii sunt întotdeauna ceea ce par a fi. De câte ori auzim de un ministru fundamentalist amestecat într-un scandal de corupție, cât suntem de surprinși. Una dintre caracteristicile noastre cele mai extraordinare este capacitatea de a uita ceea ce știm.

Preferăm să fim şocaţi, atunci când adevărata noastră problemă este ceea ce noi nu suntem. Într-adevăr, e fascinantă capacitatea noastră de a ne şterge din minte faptul simplu că suntem cu toţii o masă de contradicţii. Investim o mare energie ca să ne uităm ambiguitatea sentimentului. Lucrurile se petrec de parcă enzima care barează creierul activ al visului elimină şi cunoaşterea obţinută într-un mod neobişnuit.

Freud şi Stanislavski sunt numai doi dintre cei care au făcut efortul de a săpa în subconştient cu singurul instrument pe care îl avem: mintea conştientă. Simţim că mintea conştientă nu reuşeşte să atingă uşor inconştientul. Dar asta nu e o problemă. Adevăratul obstacol e subtil, ne înşeală. Faptul tulburător este că mintea conştientă reprezintă duşmanul de moarte al inconştientului; ar prefera să nu existe nici un fel de inconştient. Singurul nostru aliat ascunde un interes personal; supusul loial este, în sinea lui, un sabotor. Mintea conştientă e atât de compromisă în relaţia sa cu identitatea, încât poate pretinde că nu există nimic altceva. *„Nu s-a auzit nimic fâşâind jos. Cu adevărat ! Nu mai e nimeni acasă."* Altfel, de ce ar lupta conştiinţa în fiecare dimineaţă, când se trezeşte, să scape şi de ultima fărâmă de vis din amintire ?

Poate că fiecare ascundem în noi o Penelopă, care coboară scara noapte de noapte, să desfacă ţesătura făcută ziua şi să ţină tapiseria neterminată. Regina lui Homer îşi trage mereu lucrul înapoi în siguranţă, la punctul iniţial, „acasă", ca să nu se dea pe mâna peţitorilor.

Dar noi de ce ne oprim în întuneric ? E de presupus că, dacă alţii au sentimente pe care nu şi le cunosc, avem poate şi noi sentimente de care nu ştim. Cât de alarmant e că am păstrat secrete faţă de noi înşine – şi oare ce secrete ar putea fi ? *„Nu, toată ideea e absurdă !"* Asta explică eventual de ce vom condamna mai degrabă pe cineva direct că e mincinos, decât să observăm cum crede în minciuna pe care o poartă cu sine. Nu ne vine greu să acceptăm că o organizaţie poate fi subminată dinăuntru de un sabotor. *„E simplu, desigur, se întâmplă de atâtea ori !"* Dar un sabotor inconştient dinăuntru ? *„Niciodată ! Mă zăpăceşti acum ! Sună cu mult prea complicat !"*

O digresiune: poveşti ascunse.

Mai tulburătoare decât nişte emoţii rebotezate e ideea că avem poveşti ascunse. Nu doar emoţii spontane, cărora preferăm să le dăm

alt nume și să le dezmoștenim de simțirea noastră, dar întregi narațiuni, istorii, versiuni ale evenimentelor, de care nici nu ne dăm seama. Oare există în mine o narațiune care își extrage forța din faptul însuși că e invizibilă ? Suntem desigur fascinați în lumea exterioară de invizibile conspirații secrete. Intriga trebuie să fie în altă parte. Franco pretindea că cinci coloane erau gata să ia Madridul, nu doar cele patru care asediau orașul, dar și cea de-a cincea coloană dinăuntru – despre care cea mai mare parte a Madridului nu știa nimic. Dar, ce îngrozitor, să fim și noi ca Madridul, să avem ascuns în cap un sabotor invizibil ! Noi suntem experți în ne-cunoaștere, iar visele noastre sugerează că știm multe lumi pe care nu dorim să le vedem în stare de trezie.

E alarmant pentru noi, cei normali, să considerăm că e în puterea noastră să facem un lucru, dar, simplu, și să nu-l facem. Între noi și haos nu se află decât pelicula subțire a alegerii noastre. Conștiința acestui fapt ne subminează identitățile cosmetizate cu grijă. Nu ne place să observăm că nu ne putem controla sentimentele „rele", cum ar fi impulsul criminal, sau invidia. Nu ne place deloc să simțim asemenea lucruri. Totuși le simțim. Nu avem putere asupra a ceea ce simțim. Suntem reposnsabili numai pentru ceea ce săvârșim.

Ce utilitate practică au toate astea pentru Irina ? Irina se poate simți inadecvată, la nivelul experienței, față de Julieta, temându-se că nu știe în fond ce-nseamnă să-ți riști viața și că asemenea intensitate a sentimentelor îi e străină. Și nu ar fi o teamă prostească. Jocul Julietei are o miză enormă.

Înainte de a deveni inocenți

Irina va fi trăit multe sentimente enorme în copilăria ei. De fapt, Freud avea impresia că bogăția de amintiri dinainte de cinci ani ne explică faptul că obliterăm sentimentele noastre timpurii, din cauză că sunt atât de copleșitoare și subversive. Nu ne place să ne aducem aminte invidia și furia copilăriei. Poate de aceea copiii care ucid sunt urâți și temuți mai mult decât echivalentul lor adult.

Dacă Irina se teme că-i lipsește experiența intensității emoționale a Julietei, să se relaxeze. Mai plauzibil este că undeva, în subconștient, ea știe totul prea bine și preferă să nu știe. Pe undeva, noi toți știm totul; principiul poate nu e adevărat, dar îl ajută pe actorul intimidat de experiența emoțională pe care o cere rolul.

O digresiune: poliția imaginației

Nu putem să facem tot ceea ce ne dictează sentimentele. Uneori trebuie să spunem „nu" impulsurilor pe care le simțim. Dar acest conflict provoacă durere minților noastre. Nu putem suferi durerea sentimentelor contradictorii, așa că, inevitabil, încercăm să controlăm ceea ce simțim. Doar că nu putem face asta. Oricum, e extenuant să ne spunem la infinit „nu" nouă înșine, așa că ne prefacem că nu avem sentimente ciudate. Ne amăgim că anumite gânduri și impulsuri nu există în noi.

Sondarea a ceea ce simțim pare a fi un produs secundar al civilizației. Aplicăm o constantă „poliție" asupra imaginației noastre. Gândurile și sentimentele sunt parte din noi înșine, dar învățăm să urâm anumite gânduri și sentimente și nu ne place să urâm o parte a noastră. Preferăm să mințim și avem o varietate de tehnici care să ne facă să credem că minciunile sunt adevăruri. Schimbăm numele acelor sentimente sau ne imaginăm că nu suntem noi, ci alții cei care găzduiesc acele emoții „rele".

Poliția care organizează această represiune are puteri speciale: nu e nevoie ca o crimă să fie comisă. Această poliție poate aresta sentimente doar pentru că ele ar putea conduce la crimă sau le poate trimte la închisoare doar pentru că ele ar tulbura pacea. Poliția le dă noilor prizonieri haine noi, un nou nume, o slujbă plictisitoare, divertisment stupid, ore de reabilitare morală, o celulă foarte mică și tranchilizante. Totul pare atât de bine condus, că acelor sentimente și gânduri le ia ceva timp să realizeze că nu va exista nici un proces.

Nu există nici un habeas corpus aici, doar detenție permanentă fără nici o acuzare. Câteodată, frustrarea dă pe dinafară și prizonierii se revoltă. Noi simțim numai o adiere de gaz lacrimogen și împușcături îndepărtate, dar poliția reprimă insurecția cu ferocitate. Închide gândurile rebele în celule și mai mici, încurajează spionii, dublează sedativele.

Când mergem la teatru, ne așteptăm să vedem măcar câteva din aceste celule aerisite pentru o vreme și condamnații treziți cu o palmă; e întotdeauna util să ne amintim ce ținem sub lacăt. La teatru, îi vedem pe alții simțind ceea ce noi nu îndrăznim să acceptăm că simțim. Procesul teatrului poate fi un mister, dar este un proces pe care îl putem

superviza, ca un foc controlat. Putem să începem și să terminăm un spectacol, decât să aprindem și să stingem un foc. Vicisitudinile vieții nu sunt întotdeauna atât de ușor de manevrat. Vrem să ne simțim în siguranță la noi acasă, așa că avem nevoie ca teatrul să pară periculos.

O digresiune: cenzura

Sentimentele cenzurate sunt în mod normal o mare problemă pentru actor. Dar ne poate uneori ajuta să admitem și să acceptăm că fiecare din noi poartă amintirea unor intensități nerecunoscute, de care ne-am lepădat. Pentru actor, e util să-și imagineze că dispune de potențialul, chiar dacă nu și de experiența, tuturor sentimentelor. Fiecare din noi e capabil să simtă totul. Poate chiar că, întrucâtva, fiecare din noi a simțit totul la un moment dat. Aceste lucruri insuportabile au ajuns doar, eventual, să fie numite altfel. Actorii din Macbeth nu trebuie să se îngrijoreze că nu știu cum să dorească a ucide. Singura problemă e că, în sinea lor, de fapt o știu prea bine.

Doxologie de încheiere

Nu este posibil să exprimi emoție așa cum nu ar fi posibil să-ți slobozești excrementele prin ureche. Poți să împingi cât vrei și iar să-mpingi și tot n-o să iasă prin ureche. Nu se leagă tuburile, asta e tot.

Cum am văzut, un motiv comun de panică este că interiorul nostru nu e pe măsura exteriorului. Dar harta e clară și regula e simplă: nu interiorul este inadecvat, ci exteriorul. Exteriorul e întotdeauna mai mărunt decît interiorul; cuvântul va fi întotdeauna mai mic decât sentimentul. Înseamnă asta că textul marelui Shakespeare nu e adecvat să exprime sentimente ? Absolut ! -- și trebuie să cercetăm de ce.

CAPITOLUL 16

„NU ŞTIU CE SPUN"

Cuvintele nu funcţionează. Cuvintele nu fac ce se presupune că ar trebui să facă. În raport cu aşteptările noastre, cuvintele sunt nepotrivite şi chiar banale. A încerca să exprimi în cuvinte ceea ce dorim ori simţim arată de parcă am împleti un şal din trunchiuri de copac. Dorim, se presupune, să spunem adevărul, dar cuvintele mint; nici nu au altă opţiune. Sentimentele şi cuvintele vieţuiesc în dimensiuni diferite, ca urşii polari şi balenele. Vorbirea, ca şi orice altă reacţie, sfârşeşte întotdeauna printr-un eşec. Cuvintele vor începe să realizeze lucruri minunate doar atunci când ne dăm seama că nu sunt în stare să facă mai nimic. Limba lui Shakespeare e sigur că nu poate exprima imensitatea sentimentelor Julietei. Tocmai de aceea este Shakespeare un geniu. Ca şi Puşkin, el vede clar distanţa dintre ce vrem să spunem şi cât de slăbănoage sunt cuvintele în care avem să ne exprimăm. Mai exact, el vede chiar imposibilitatea ca noi să fim auziţi vreodată.

Pe Irina o poate intimida doar simpla deschidere a textului, dar ea ar trebui să-şi aducă aminte că problema Julietei e tocmai aceea opusă. Unde Irina se teme că emoţia ei e prea mică pentru a susţine textul, Julieta va simţi că emoţia ei e cu mult prea uriaşă ca să poată fi ţinută între strâmtele hotare ale cuvintelor. Aceasta rămâne distanţa centrală şi vitală dintre actor şi personaj. E distanţa liberatoare. Totuşi, dacă, pe de o parte, Irina încearcă să se „apropie" de Julieta eliminând diferenţele dintre ele, ea se poate linişti pe termen scurt, dar se poate bloca mai târziu.

Şi iată o deosebire vitală între Irina şi Julieta: problema pentru Irina este că textul e prea bun. Problema Julietei este că textul nu e destul de bun. Cu cât lucrurile contează mai mult pentru noi, cu atât mai banale par cuvintele pe care le avem la dispoziţie. Ştim cât de greu este să ne exprimăm condoleanţele faţă de cineva căruia i-a murit partenerul sau partenera de viaţă: *„Nu pot găsi cuvintele..."*

Cuvintele în loc să dea expresie, fac de fapt contrariul. Cuvintele refuză, în fond, expresia. Şi cu cât creşte miza, cu atât mai mult cuvintele sufocă sentimentul.

Cuvântul va fi întotdeauna mai mic decât sentimentul.

„Nu! Nu-i *aceea;* e *asta*"

Irina poate practic să lucreze asupra acestui lucru printr-un alt exercițiu al mesajului. Situație în care Irina trebuie să-i explice lui Romeo iar și iar: *„Nu ! Nu-i aceea; e asta, nu-i aceea; e asta,"* etc. Irina trebuie să-și aducă aminte că *„aceea"* se referă întotdeauna la ceva general, pe când *„asta"* se referă la ceva specific. Irina poate indica *„aceea"* clar, cu un gest deschis și *„asta"* cu un gest concentrat.

Se știe cât de greu se pot descrie gesturile în cuvinte și nu vă voi introduce acum o diagramă. Totuși, brațul Irinei ar putea să se întindă larg, neajutorat, ca să-i arate lui Romeo prostia digresiunilor lui romantice despre *„aceea"*, în timp ce *„asta"* poate fi un mic gest constrângător, prin care ea, să zicem, își atinge degetul mare și arătătorul, ca să arate că Romeo trebuie să gândească practic.

Este un exemplu, dar *„aceea"* și *„asta"* sunt diametral opuse. *„Aceea"* este „rău" pentru Julieta, *„asta"* e, invariabil, „mai bine"; *„aceea"* e de o generalitate fără ieșire pentru Julieta, iar „asta" e mereu specific și folositor.

Gesturile și mișcările distilează mesajul lui *„Nu ! Nu-i aceea; e asta"* în ceva de genul: *„Nu contează ideea ta generalizată, ci ideea mea foarte concretă."*

Irina trebuie să repete acest exercițiu iar și iar, în multe feluri, găsind cât mai multe aspecte noi de *„aceea"* și *„asta"* cu putință. Iarăși, când se împlinește timpul, observatorul strigă: *„Textul !"*

Mai multe despre exercițiul mesajului

Cum am văzut, la ordinul „text !" Irina ar trebui, fără nici un interval, să se lanseze în *„my bounty..."/ „Îmi e destul și-atât cât am..."* La fel ca la orice exercițiu al mesajului, la primele reprize, actorul lasă de multe ori un „interval de control" care așterne un gen de perdea de foc între energia mesajului și energia textului. Unul din obiectivele tuturor exercițiilor de mesaj este să lase energia fizică a mesajului să curgă direct în text. Așa încât mușchii, atât cei anatomici cât și cei imaginari, să-și „amintească" felul în care se mișcau în timpul exercițiului. Corpul și imaginația Irinei își aduc acum aminte cum se strângea ea la perete când zicea *„aceea"* și impulsul cu care se apropia de fața lui când zicea *„asta"*. Când se ajunge la text, mușchii evoluează în același

registru ca şi în timpul exerciţiului, se vor mişca în moduri asemănătoare pentru a susţine textul.

Acesta e doar un aspect al scenei, dar e fundamentul pentru multe scene. E totodată o metodă utilă pentru a limpezi un cap prea saturat.

Cap gol

Blocajul face să simţi capul atât de plin, încât ce se întâmplă pare în multe cazuri ca o golire. Actorul eliberat acum întreabă, într-adevăr, deseori, *„Asta e tot ?"*

După câtva timp de jucat exerciţiul mesajului, Irina „se va pierde în reacţie". Ceea ce se întâmplă când Irina uită de sine, îşi goleşte capul şi o opreşte pe Irina de a strivi ceea ce încearcă Irina să facă. Ce trebuie să facă actorul blocat este să uite să obstrucţioneze.

De exemplu, cele două elemente distincte din: „Nu ! Nu-i aceea; e asta" poate la început să apară Irinei ca fiind acelaşi lucru. Dacă Irina îngână fiecare *„aceea"* şi fiecare *„asta"*, observatorul va nota că Irina nu face deosebirea dintre aceste elemente. Dar e datoria Irinei să-l determine pe Romeo să priceapă că *„aceea"* şi *„asta"* sunt diametral opuse. După o vreme, Irina va începe să distingă mai clar între cele două. Ea va fi tot mai disperată că Romeo nu vrea sau nu poate să vadă această diferenţă esenţială. Aşa că se va simţi silită să exagereze diferenţa între *„aceea"* şi *„asta"*. Ea va arăta, va ilustra, indica, explica sau dovedi partenerului, în această scenă uriaşa, distanţă dintre *„aceea"* şi *„asta"*.

A-l face pe Romeo să măsoare diferenţa dintre *„aceea"* şi *„asta"* va avea tot mai multă importanţă pentru Irina, pe măsură ce exerciţiul progresează. Pentru Irina, scena înseamnă tot mai puţin despre felul în care sună ceea ce spune ea, cât mai ales despre ce aude Romeo. Preocuparea Irinei de felul în care Irina e percepută va scădea. Energia Irinei îl va angaja tot mai mult pe Romeo. Curând, energia ei are să vină mai mult dinspre partener – *„El de ce nu poate înţelege ? !"* Scena, treptat, se concentrează mai puţin asupra felului în care Irina o exprimă pe Julieta şi mai mult asupra faptului că Romeo poate ori nu poate vedea, auzi, crede.

Irina începe să o joace pe Julieta abia când s-a eliberat suficient încât să facă acest transfer. Ca întotdeauna, reacţia se naşte în ţinta pe care o vede Julieta şi niciodată în voinţa Irinei, sau chiar a Julietei.

Irina nu se poate niciodată transforma în Julieta, însă poate reacționa la lume de parcă ar vedea prin ochii Julietei.

Cum se întâmplă mereu, actorul are nevoie să vadă care e miza pentru personajul său și nu care e miza pentru actor.

Calitatea întreruperii

Exercițiile mesajului ajută numai dacă au calitatea întreruperii. Gândirea reprezintă o serie de ținte. Când gândesc ceva, consider aceasta o țintă. Toate gîndurile sunt ținte. Și toate gândurile trebuie să se supună tuturor regulilor țintei.

Gândirea are o calitate cu totul particulară pentru actor – și anume fiecare gând are calitatea întreruperii. Niciodată nu avem un gând din senin. Și întotdeauna avem un gând. Ființa umană nu poate să fie niciodată conștientă și în același timp goală de orice gând. Fiecare gând depășește un gând mai vechi. Fiecare gând nou ne silește să dăm deoparte un gând vechi, iar gândul nou va fi, la rândul lui, silit să ne părăsească atenția de un alt gând, încă și mai „bun", care se așează în poziție. Gândurile sunt ambițioase, ele se împing unul pe celălalt din cale – și două gânduri identice nu există.

Gând şi text

Dezvoltarea e inevitabilă. Noi nu putem rosti de două ori același cuvânt. Nu putem avea același gând de două ori.

„Zidurile din jurul livezii sunt înalte și greu de urcat"

Irina se va împiedica singură dacă dă greutate egală cuvintelor *înalte* și *greu*. Ele sunt cuvinte diferite; între ele trebuie să aibă loc o dezvoltare.

În momentul când spune *înalte,* Julieta își poate imagina cuvântul *greu* care-și face loc în viziunea ei, este „mai bun" ca să obțină ceea ce dorește – probabil un răspuns din partea lui Romeo. La fel:

Julieta: *„Le-aș lua-ndărăt, aș spune c-am mințit,*
De-aș fi robită bunei cuviințe.
Dar nu-s în stare ! Spune-mi: mă iubești ?
Știu ! Vei răspunde: Da ! Și-am să te cred"
(„Fain would I dwell on form; fain, fain deny
What I have spoke. But farewell, compliment.
Dost thou love me ? I know thou wilt say „Ay",
And I will take thy word.")

Aici, de fiecare dată când Irina spune *„fain"*, [n.t. *minţit* – cuvânt repetat în original] trebuie să fie diferit. Fiindcă nu putem niciodată spune de două ori acelaşi cuvânt. Mai mult, nici un gând nu va fi egal cu predecesorul. Fiecare gând se crede „mai bun" decât predecesorul. Fiecare gând îşi forţează intrarea până când, fără ceremonie, va fi aruncat afară dacă zăboveşte mai mult decât i se cuvine. Ţintele pe care le vede Julieta în Romeo se schimbă, iar restul gândurilor ei se schimbă şi ele.

„Dwell on form" nu mai e la fel de folositor ca minunat de simplul *„deny what I have spoke"*. Aşa cum Julieta se întrerupe ea însăşi spunându-şi să tacă la *„farewell, compliment"*, ea se întrerupe din nou cu necontrolată simplitate *„Dost thou love me ?"* după care îl întrerupe şi pe Romeo cu *„I know thou wilt say" „Aye"*, şi iar se întrerupe pe sine şi orice posibile reproşuri pe care le-ar putea el face, cu *„And I will take thy word"*.

Întreruperea nu trebuie să fie literală, în sensul în care cuvintele noi ale Irinei trebuie efectiv să le oblitereze pe cele anterioare. Dar gândul mai vechi nu se rezolvă niciodată într-un gol, iar gândul nou nu-şi face apariţia niciodată după un interval convenabil. Până să aibă timp gândul vechi să expire, gândul cel nou a şi suit peste corpul lui. Irina va fi mai liberă dacă gândul ei dobândeşte calitatea unei întreruperi. Această calitate vine din libera mişcare a gândurilor, pe care o îngăduim, ca o ţintă care poate să apară şi să dispară după bunul ei plac; ţinta nu vine şi pleacă după voia actorului.

Cu cât se naşte mai mult textul din stimuli exteriori, cu atât mai bine. Cu cât poate fi textul spart în mai multe reacţii către diferite ţinte, cu atât mai liberă se va simţi Irina. Cu cât mai mult îşi va permite ea să depindă de o multitudine de ţinte mărunte ori uriaşe, accentuate sau impalpabile, cu atât se va desfăşura mai liber imaginaţia ei. Cu cât există mai multe pulsuri diferite, cu atât mai bine.

Doar ţinta şi numai ea dictează ritmul, viteza şi energia a tot ceea ce facem.

Ritm, ţintă şi întrerupere

Ritmul e dependent de ţintă. Întreruperea n-ar trebui să blocheze ţinta niciodată. Actorul e nevoie să-şi îndrepte atenţia constantă asupra

țintei. Când întrerupem, nu ne retragem atenția de la totul. Când întrerupem, noi ne mutăm atenția de la o țintă la alta.

Întreruperea se petrece din cauza țintei. Când începem să jucăm acționând pe vedere și întrerupere, poate să pară că facem câte un singur lucru, pe rând. Dar actorul are nevoie să practice totodată vederea și întreruperea. Vederea, desigur, vine cu fracțiuni de timp mai devreme; mai întâi vedem, apoi acționăm.

„Întreruperea" nu înseamnă: „mergi repede"

Acesta e adaosul simplu, nedespărțit de cele de mai sus; ciudat, întreruperea se poate dovedi greu de realizat, dacă nu accelerezi ritmul în general. Întreruperea se referă la tranziția de la un gând la următorul și accelerarea taie de fapt accesul actorului la țintă. Întreruperea nu are nici o legătură cu viteza. Când începem să exersăm întreruperea, apare de multe ori acest efect colateral, faptul că ne face să accelerăm ritmul. Dacă actorul imprimă o viteză generală mai mare, ținta va deveni confuză. Ținta este aceea care ne controlează ritmul. Ritmul nostru e dictat de ceea ce vedem. În general, gândurile noastre evoluează mai repede decât ne place și ajung să depășească multe recorduri, pe măsură ce miza crește. La fel, când suntem agitați și spunem că *„nu putem gândi!"* asta nu e strict adevărat. Frustrarea nu este că nu putem gândi deloc, ci faptul că imaginația ne e asaltată de orice alte gânduri decât cele de care avem nevoie.

„A întrerupe" nu înseamnă: „a nu asculta"

Când actorul întrerupe, asta nu înseamnă că el trebuie să înceteze de a asculta.

Romeo: *O wilt thou leave me so unsatisfied ?*
Julieta: *What satisfaction canst thou have tonight ?*

Romeo: *Th'exchange of thy love's faithful vow for mine.*
Julieta: *I gave thee mine before thou didst request it...*

Romeo: *„Pleci și mă lași, așa, nemângâiat ?"*
Julieta: *„Ce mângâieri să-ți dau în astă noapte ?"*

Romeo: *„Să-mi juri, cum ți-am jurat, că mă iubești."*
Julieta: *„Eu ți-am jurat fără să-mi ceri..."*

Dar, în acest schimb rapid de replici, cum poate Irina să asculte ce spune Romeo, reușind în același timp să-l întrerupă ? Cum poate ea începe să vadă gândul și să spună: *„Ce mângâiere"* înainte chiar să-l fi auzit pe Romeo spunând mai întâi cuvântul *„nemângâiat"* ? Când cuvântul ei cheie este ultimul lui cuvânt, atunci desigur că ea trebuie să audă fiecare silabă din ce spune el, pentru ca să-l poată copia.

Irina își poate aduce aminte două lucruri: întâi, vom avea tendința să ascultăm mult mai bine când miza crește. În al doilea rând, miza crescând, începem să simțim și impulsurile subiacente ale gândirii la celălalt. Pe măsură ce acțiunea devine mai importantă, vom lupta să prevedem ce se va întâmpla. Odată miza în creștere, putem anticipa mai bine ce va spune celălalt. Odată miza în creștere, avem mai multe vise și coșmaruri legate de cuvintele pe care urmează să le pronunțe celălalt.

Imaginează-ți că te sună un prieten și, grav, te roagă să te duci la el... imediat. Acolo, el deschide ușa, e alb ca varul și îngână: *„Scuză-mă, te rog să intri, închide ușa după tine și stai jos. Am vești foarte proaste"*. Apoi se oprește să-și aprindă o țigară.

Ce se întâmplă în timpul acelei... pauze ? Cât de mult... simți că durează ? Ce poți să-ți închipui în această... ? Câte scenarii poți prefigura ? Poți să arăți palid și liniștit, dar ai suficientă inventivitate și energie ascunsă încât ai putea să și iei foc.

Ni se întâmplă să avem senzația ciudată de a ști ce urmează să fie pronunțat, chiar înainte de-a auzi. Cuvintele par a umple un spațiu dinainte pregătit pentru ele în auzul nostru. Ne fac limitele clarvăzători ? Mai degrabă, implicarea accentuată ne stimulează imaginația, iar scenariile pe care le inventăm se multiplică. Cu cât e mai mare numărul de urmări posibile pe care le prefigurăm, cu atât e mai probabil că unul dintre ele va fi cel adevărat.

Cu alte cuvinte, chiar înainte să spună Romeo *„nemângâiat"*, Julieta poate să se teamă/ să spere că el va spune: entuziasmat/ însingurat/ fericit/ înspăimântat/ frustrat/ supărat/ trist/ mângâiat sau nemângâiat etc. Nu trebuie să audă întâi tot cuvântul și să stea pe gânduri o clipă, ce răspuns să dea. Reacția ei e pe jumătate gata, așteptând. Irina trebuie să întrerupă și în același timp să asculte. Nu e ușor,

dar este ceea ce facem în mod natural, atunci când implicarea noastră e tot mai intensă.

Întreruperea este inevitabilă

Chiar dacă Irina ar alege să lase un interval lung, de mirare, înainte de a întreba: *„Ce mângâiere..."* – ea, până la urmă, tot va ajunge să-l întrerupă. Fiindcă, oricât de lungă ar fi liniștea, nu e o liniște goală de gândire. Orice tăcere se umple de gânduri. Orice spune Julieta întâi, va fi gândul care a întrerupt gândul, care a întrerupt gândul etc... Fiecare gând e o întrerupere. Poate că Julieta hotărăște să-și ofere timpul de a se aduna, de a face un plan, urlând apoi la Romeo ca să-l facă de râs. Chiar și așa, țipătul va fi diferit de cel pe care și l-a planificat Julieta.

Corolarul este că nu există întârziere. Putem amâna să facem un lucru, dar atunci când îl facem, va fi diferit. Cu alte cuvinte, tot ce poate face Irina se naște oricum în clipa respectivă. E pur și simplu mai bine dacă inevitabila improvizație a gândirii constă din faptul că Julieta vede un tânăr care s-ar putea să fie nebun, rău sau primejdios – mai degrabă decît din îngrijorările Irinei cu privire la spectatori, care sunt poate la fel !

A gândi şi a vedea

Când gândim, noi ne vedem gândurile. Un gând este o țintă. Acest lucru vizibil este apoi îndepărtat pentru un alt lucru văzut, apoi îndepărtat și așa mai departe. Când gândesc, eu resping un gând în favoarea altuia; dau deoparte un lucru pe care îl văd pentru un alt lucru pe care îl văd. Gândirea este un proces de scoatere din uz a unor fotografii. Văd ceva, iar apoi ce fac ? Arunc asta pentru altceva.

CAPITOLUL 17

Exerciţiile textului imaginar

1. Exerciţiul pre-textului

Așa ca toate celelalte lucruri pe care le facem, totul se întâmplă din cauza unui alt lucru. Orice text e o reacție. Orice text trebuie să fie reacția la ceva ce s-a născut din acțiunea pe care ținta o săvârșește deja. Astfel că, pentru fiecare fragment de text, va exista un oarecare precedent, poate niște cuvinte imaginare la care textul e o reacție. Cel mai bine putem ilustra aceasta cu un exemplu.

Julieta: *„Alege-ți altul!*

Ce preț are un nume? Trandafirul,
Oricum i-ai spune, tot așa-și împarte
Mireasma dulce. Astfel și Romeo,
De l-ar chema oricum, ar răspândi
Aceeași dulce vrajă ca și-acum,
Când toți îi spun Romeo. O, Romeo!
Romeo, schimbă-ți numele ce nu-i
Nimic din tot ce ai, și-n locul lui
Mă ia întreaga!"

Irina își imaginează că Romeo, spunând aceasta, o va sili să-l contrazică. Irina își imaginează cuvintele lui pe care ea va trebui să le ia în răspăr. Se poate ca ea să-i ofere un scenariu imaginar. De exemplu, ce o poate face pe ea să spună: *„O be some other name..."/ „Alege-ți altul..."* [un alt nume]?

Poate dacă el ar fi spus ceva de genul: *„Nu am ieșire, am un nume faimos, Julieta, sunt pecetluit de numele meu..."*

Atunci ea ar trebui să-l schimbe cu: *„Fii un alt nume..."* Cuvintele ei ar fi atunci o reacție la acest pasaj de text imaginar. Irina trebuie să lucreze în ordine inversă. Pre-textul imaginar se petrece înainte de fraza pe care o pronunță ea – nu după. De exemplu:

Romeo: *Dar numele au importanță, Julieta...*
Julieta: *Ce preț are un nume?...*

Romeo: *Un nume e totul, Julieta...*
Julieta: *Trandafirul,/ Oricum i-ai spune...*

Romeo: *Dar...*
Julieta: *tot așa-și împarte/ Mireasma dulce...*

Romeo: *Nu sunt de acord... !*
Julieta: *Astfel și Romeo,/ De l-ar chema oricum,...*
Romeo: *Nu Julieta ! În timp...*
Julieta: *ar răspândi/ Aceeași dulce vrajă ca și-acum...*
Romeo: *Dar, Julieta, am nevoie...*
Julieta: *Când toți îi spun Romeo. O, Romeo !/ Romeo, schimbă-ți numele...*

Romeo: *Fără nume, ce mi-ar mai rămâne ?*
Julieta: *numele ce nu-i/ Nimic din tot ce ai,...*
Romeo: *Julieta, aș rămâne fără nimic... Julieta: și-n locul lui/ Mă ia întreagă !*

Punctele de la sfârșitul rândului se referă la calitatea de întrerupere, care e o caracteristică esențială a gândirii. Toate aceste bucăți de pre-text imaginar dau Julietei elemente pe care ea trebuie să le schimbe. Ele sunt, desigur, provizorii. Dar reprezintă o tratare utilă a scenei. Fiindcă pentru Irina ar fi foarte rău dacă Julieta n-ar trebui să schimbe nimic. Dacă Julieta ar fi perfect mulțumită de cum se desfășoară lucrurile, ar fi vai de Irina ! E și aceasta o diferență esențială între cele două femei.

În acest exercițiu, întregul text al Julietei este reacția la textul lui Romeo.

Orice text spune „Nu!"

Dar ce se întîmplă când pare a exista un acord perfect între Irina și ținta ei ?

„Romeo: „I would I were thy bird". „Ca pasărea din laț / Aș vrea să fiu !"

Julieta: Și eu aș vrea, iubitule !"

Julieta și Romeo par să fie de acord. Nu se observă nici un fel de conflict aici. Totuși conflict trebuie să existe, căci altfel n-ar fi viață.

Poate că *„Și eu aș vrea, iubitule !"* înseamnă:

„Nu, Romeo ! Tu crezi că ești singur în sentimentele tale, dar nu ești: eu simt același lucru."

Sau:

„Nu, Romeo ! Tu crezi că eşti singurul care se simte metamorfozat de iubire, dar nu-i aşa."
Sau:
„Nu, Romeo ! Tu mă poţi iubi, dar nu ştii şi trebuie să începi să crezi că şi eu te iubesc pe tine."
Altfel spus, tot ceea ce Julieta îi spune lui Romeo trebuie să aibă o formă similară cu: *„Nu ! Să nu crezi aceea, crede aceasta !"*

2. Exerciţiul post-textului

Acest exerciţiu are reguli diferite şi nu trebuie confundat cu exerciţiul pre-textului.

De câte ori se instalează un blocaj, actorul îşi va aduce în minte ţinta şi miza. Când se instalează blocajul, iar motivul pare a fi textul însuşi, un mod rapid de a deschide accesul la miză este exerciţiul post-textului. Irina poate să-l folosească drept instrument pentru a-şi elibera cuvintele din conglomeratul de gânduri confuze. Exerciţiul „post-textului" ia forma unei duble întrebări, care cere un dublu răspuns. Actorul pur şi simplu întreabă: *„Care ar fi răspunsul bun al partenerului meu ?"* şi: *„Care ar fi răspunsul rău ?"*

Imaginează-ţi că Irina a ajuns în încurcătură:

„Oh be some other name" Alege-ţi un alt nume

Irina a încercat să pună accent puternic pe *„oh"*, de fapt a încercat toate intonaţiile cu putinţă pe fiecare cuvânt, dar continuă să simtă că totul îi iese fals, mort.

Aşa încât Irina pur şi simplu întreabă: *„Ce lucru bun ar putea spune Romeo ?"* şi *„Ce lucru rău ar putea spune ?"*

Un lucru bun pe care l-ar putea spune Romeo ar fi: „Da. Îmi voi schimba numele imediat" şi un lucru rău: „Nu-mi voi schimba numele niciodată"

Şi Irina va interpreta din nou textul ei pentru Romeo, golindu-şi capul de orice alt gând, decât că doreşte să audă de la el ceva bun şi nu vrea să audă ceva rău. Acest proces poate să pară că amorţeşte mintea prin chiar faptul că e atât de evident. Dubla întrebare va semăna eventual ca un limbaj simplificat de copil, dar e în fond un mic exerciţiu plin de ascuţime, care vindecă mult din confuzia nevăzută. Întrebările de post-text o fac pe Irina repede să perceapă dinamismul mizelor prin ochii Julietei.

Avertisment

Irina nu trebuie să aibă niciodată un singur răspuns. Răspunsul unic e distructiv, oricât de mult pare el să răspundă ambelor întrebări, ca în: *„Julieta este acum în situația în care simte că Romeo trebuie să renunțe la identitatea lui...“*

Conținutul replicii unice poate să pară aceeași cu versiunea dublă, însă forma e diferită. Fatal diferită.

Fiindcă răspunsul unic oferă o viziune globală asupra personajului, ceea ce pe termen scurt o poate asigura pe Irina că stăpânește personajul Julietei. Dar, în schimb, o va bloca, fiind răspunsul fatal într-unul singur. Răspunsul dintr-o mișcare o împiedică pe Irina să vadă prin ochii Julietei și să păstreze distanța „sigură“ de unde să observe personajul cu detașare.

Și, de câte ori Irina acționează din această poziție, ea își va simți propria dezangajare. Pentru a compensa, ea va impinge, va forța și va supralicita emoția – și, în ciuda tuturor eforturilor ei de resuscitare, interpretarea ei va fi moartă și rece ca un bolovan.

Să luăm: *Ce preț are un nume ?*

Ce lucru bun și ce lucru rău ar putea spune Romeo după asta ?

Un lucru bun pe care poate să-l spună este: *„Ai dreptate, numele nu înseamnă nimic ! Un șiretlic, nimic altceva, să ne țină pe noi sub control !“* și un lucru rău pe care ar putea să-l spună: *„Spui un lucru îngrozitor ! Numele îmi este întreaga cultură ! Cum să renunț la toată lumea mea ?“*

Irina poate dezvolta răspunsurile imaginate ale lui Romeo cât dorește, pe măsură ce repetiția progresează. Ea poate lăsa imaginația să-i zboare – pe sensurile de versiune bună – versiune rea, care nu trebuie nici măcar să fie probabile. Și pot fi multe. Dar nu e bine ca Irina să dezvolte întrebări banale. De fapt ea trebuie să muncească mult în plus pentru a nu lăsa întrebările copilărești să devină sofisticate. Este în fapt destul de dificil să oprești formula să se dezvolte, fiindcă simplitatea vorbirii de copil e deranjantă. Motivul pentru care ne e atât de greu să o păstrăm este, poate, însuși faptul că dubla întrebare :

„Ce lucru bun ar putea răspunde partenerul meu ? Și ce lucru rău ?“ dezvăluie atât de mult.

Chiar și transformarea dublei întrebări în: *„Care e lucrul cel mai bun pe care-l poate spune Romeo și care e lucrul cel mai rău pe care-l poate spune Romeo ?"* este puțin primejdioasă. Și asta e o formă prea sofisticată. Fiindcă nici Irina și nici Julieta nu pot fi vreodată total sigure care e perfecțiunea lui „cel mai bun" și nici care e desăvârșitul „cel mai rău". Un exemplu de clarificare:

„Dost thou love me ? I know thou wilt say „Ay",
And I will take thy word. Yet, if thou swear"st,
Thou mayst prove false. At lovers" perjuries,
They say, Jove laughs.

Julieta: *„Spune-mi: mă iubești ?*
Știu ! Vei răspunde: Da ! Și-am să te cred
Dar poate să te-nșeli, jurând, și Zeus
Își bate joc de jurământul strâmb".

Care sunt lucrurile cele mai bune și cele mai rele pe care le-ar putea spune Romeo după: *„Spune-mi: mă iubești ?"* Cel mai bun și mai bun este probabil *„Da, te iubesc."* Și cel mai rău ar fi *„Nu, nu te iubesc".* Dar nu-i atât de simplu. Îmi imaginez că mulți din noi au luat parte la o ceartă între iubiți, în care a apărut elementul: *„Mă iubești ? Nu-ți mai da silința să spui „da", că tot nu te cred ! Dar mă iubești ? !"* Nu asta spune aici Julieta, însă are și ceva din gustul acesta. Fiindcă Julieta continuă să spună că, deși *„Da"* este ceea ce dorește să audă, ea oricum nu-l va crede pe deplin. Astfel că Julieta vrea ca el să-i jure iubire, dar în același timp *nu* vrea ca el să „jure" iubire. Ea dorește două lucruri contradictorii. Nu știe ce dorește să audă.

Într-adevăr, este de parcă Julieta își interpretează propriul exercițiu post-textual și nu reușește să descopere care e cel mai bun lucru pe care ar putea să-l rostească Romeo. Totuși, ea găsește un lucru pur și simplu „bun" pe care el l-ar putea pronunța, fiinca tot ea mai poate găsi și alte lucruri „bune" contradictorii.

Iată exemple de răspunsuri „bune" pe care le-ar putea da Romeo:
„Da, îți jur iubirea mea !"
și un alt lucru bun ar putea fi:
„Nu-ți jur că te iubesc, pentru că tot nu m-ai crede"
iar cele două se contrazic între ele.
Pe de altă parte, răspunsuri „rele" din partea lui Romeo ar fi:

„Nu, nu te iubesc. Te folosesc doar ca practică poetică pentru Rosalind."

„Da, te iubesc! Jur și te asigur că nu te trag pe sfoară. Vreau să spun, arăt eu ca unul fără vlagă, care se răzgândește de nu știu câte ori? Spune, așa arăt eu?"

Nu contează că toate sunt niște fleacuri. Atunci când miza crește, multe posibilități „prostești", îndepărtate ne pot fulgera prin minte. Irina le va da deoparte în orice moment. „Cel mai rău" și „cel mai bun" frizează perfecționismul. „Bun" și „rău" pot fi niște piese de schimb, nu sunt neapărat serioase. În timp ce repetiția evoluează, Irina va găsi întrebări mai specifice, de pe urma cărora poate afla răspunsuri mai substanțiale. Dar atâta timp cât Irina păstrează simpla formulă a întrebării duble, ea are posibilitatea de a experimenta doar cu forme de „bine" bizare, îndepărtate.

„Nu trebuie să mai fii speriată și singură niciodată"

„De fapt tocmai am avut o întâlnire cu părinții tăi și cu Tybalt și ei consideră că o căsătorie a noastră ar fi o mișcare politică inspirată. De fapt chiar ei mi-au deschis să intru în livadă"

și „răul"

„Totul a fost un pariu cu Mercutio că n-am eu curajul să ajung până la fata Capuleților. Am câștigat pariul, dar mă simt jenat de asta și am venit să-mi cer scuze. Am să mă gândesc întotdeauna la tine ca la o soră a mea!"

CAPITOLUL 18

DISIMULAREA

Ritmul în trei

Tot ce facem e sortit eşecului. Orice reacţie ar juca un actor, el nu va reuşi. În exerciţiul, *Nu ! Nu-i aceea; e asta,* Irina nu-l „convinge" pe partenerul ei că *„aceea"* e un lucru foarte diferit de *„asta"*. Ea „încearcă" să-l convingă. Nu reuşeşte, aşa că încearcă iar. Mai precis, Irina încearcă să schimbe ceea ce gândeşte partenerul ei, iar când nu reuşeşte, încearcă din nou.

A încerca să-l schimbi pe celălalt
A vedea că nu merge
A încerca altceva
Aceşti trei paşi subîntind tot ceea ce spune şi face actorul.

Imposibilitatea de a fi mulţumit

Mulţumire pură nu există, întotdeauna vom dori ceva, de n-ar fi vorba decât de următoarea masă, de următoarea respiraţie. Va exista întotdeauna ceva de pierdut sau de câştigat; va exista întotdeauna o miză.

Totuşi, starea de a fi pierdut, sau câştigat nu există. În momentul în care ceva e pierdut sau câştigat, va fi apărut ceva nou, ceva diferit, care poate fi la rândul său pierdut ori câştigat. Asta e în viaţa adevărată o neplăcere, însă pentru jocul actorului este un avantaj. Platouri nu există. Nu putem locui o situaţie staţionară; de fapt, nu putem dobândi starea a nimic. Nu există o stare a reuşitei perfecte şi nici o stare a dezastrului absolut. Rezultatul în care se speră nu e niciodată atingerea unei stări de mulţumire imaculată. Nici deznodământul de care ne temem nu va aduce vreodată disperarea pură.

Chiar şi atunci când ceea ce am realizat pare un succes total, tot nu reuşim.

Jucând de disperare

Suntem disperaţi când nu ne-a mai rămas nici o speranţă. Suntem disperaţi când nu există nici o miză. Şi nu există nici o miză atunci

când încercăm doar să descriem o stare. Dacă Irina decide că în scena balconului sarcina ei este să înfățișeze bucuria Julietei datorată iubirii ei pentru Romeo, atunci, oricât ar zâmbi și ar respira în extaz, ea va juca de disperare. Pentru că nu există nici un rezultat în descrierea unei stări.

„A juca de disperare" este un motiv major și frecvent de blocaj. „Jocul de disperare" apare de câte ori actorul uită că există o dublă ieșire în fiecare moment al vieții de scenă. Când încerci să oferi portretul unei stări emoționale, vei juca de disperare.

Indicarea unei stări emoționale izvorăște întotdeauna din disperare. De aceea nu funcționează.

Imposibilitatea disperării

E util pentru actor să-și aducă aminte că disperare pură nu există. Chiar și sinucigașul speră în moarte. „Speranță" și „disperare" sună ca niște cuvinte care se reflectă reciproc, sunt concepte interdependente, ca ziua și noaptea. Însă doar unul din ele există, iar cel care există, „speranța", este în permanență prezent, in toate situațiile. Speranța există atâta vreme cât existăm și noi independent de voința noastră. Putem încerca să barăm vizitele speranței, dar ea se infiltrează și prin cea mai groasă ușă. Speranța e deseori crudă.

Disperarea pură nu e posibilă. De aceea, teologic, acesta e un păcat de neiertat. Toate păcatele pot fi iertate; pura disperare rămâne păcatul de neiertat, tocmai pentru că nu e cu putință. Disperarea este doar o posibilitate tehnică, ca zero sau infinitul. Și în cea mai neagră dintre nopțile disperării suicidale, va licări o palidă speranță că se va continua ceva, sau cel puțin speranța uitării.

Paradoxul pierderii şi renaşterii

Actorul e legat de un paradox ciudat și folositor. Tot ce facem e sortit eșecului, însă disperare nu există. Pasul triplu *„Încercăm, nu reușim, încercăm altceva"* este crucial. Nu putem face același lucru de două ori. Nu poți juca aceeași reacție de două ori, așa cum nu poți înota de două ori în același râu. Condiția umană este de a trăi în condițiile unei permanente pierderi și permanente renașteri.

Efortul vieții noastre e acela de a face față realității, fiindcă ținta nu poate fi imobilă.

Pasul triplu de: *„Încerc, nu reușesc, încerc altceva"*, este esența scenei pentru Irina. Julieta îl vede pe Romeo, pe care vrea să-l schimbe. A poseda pe cineva înseamnă încercarea de a-l schimba, a te căsători cu cineva înseamnă încercarea de a-l schimba, a vedea pe cineva înseamnă încercarea de a-l schimba. Când ascultăm oamenii, îi transformăm neîncetat. Îi transformăm din persoana care nu se aude în persoana care se aude.

Schimbarea a ceea ce credem

Oricine a muncit din greu, ore întregi, cu un regizor de lupte știe regula de aur: *„Privește în ochii lui!"* Regizorul de lupte știe că lupta constă la fel de mult din intenție, cât și din lovitură. La fel, antrenorul știe că gimnastul se bazează tot atâta pe motivarea sa, cât și pe mușchi. Antrenorul trebuie să stimuleze încrederea și hotărârea atletului. De fapt, în timpul antrenamentelor, antrenorul pune majoritatea energiei sale în modificarea lucrurilor pe care le crede gimnastul; iar mai târziu, la competiție, gimnastul însuși investește cel mai mare efort în schimbarea propriului punct de vedere. Atletul învață că problema majoră pentru el nu e doar forța, dar și ceea ce crede el în forța pe care-o are: *„Pot merge mai repede! Da, pot, pot cu adevărat! Să mă țin tare... Doar dac-aș putea..."*

Disimulare/ A face să crezi [Make-believe]

A face să crezi e o expresie interesantă. Se referă de obicei la compunerea unei lumi de poveste. Dar se mai poate referi și la spălarea creierului. Ființa umană este una a disimulării, una care te face să crezi *[„make-believer"]* sau, mai exact, una care e „schimbătoare-de-credință" *[„belief-changer"]*. Oamenii modifică permanent credința, fie pe a altora, fie pe a lor.

Irina poate într-adevăr lucra asupra fiecărui cuvânt din textul Julietei, recurgând la următorul mesaj simplu:

„Nu! să nu crezi aceea, să crezi asta."

Din nou, *„aceea"* e mai general și *„asta"* e mai specific.

„Renegă-ți tatăl"... Exercițiul o poate ajuta pe Irina să rafineze ceea ce face, de la:

1. *„A-i spune lui Romeo să-și renege tatăl* la:
2. *„Să încerce să-l facă pe Romeo să creadă că ar trebui să-și renege tatăl."*

Primul e bine; al doilea e mai util.
Primul e simplu; al doilea pare mai complicat.
Primul face să pară sarcina Irinei mai simplă decât al doilea.
Al doilea o face pe Julieta să-și dea mai mult silința.
Al doilea o silește pe Julieta să fie mai specifică.
Al doilea poate să pară foarte complicat și dificil,
dar oricum scena balconului e foarte complicată și dificilă pentru Julieta. Cu cât Irina face scena balconului mai ușoară pentru Julieta, cu atât o face mai grea pentru Irina.

Oricum am proceda, noi încercăm să schimbăm ținta și surprinzător de mult din ceea ce facem este o încercare de a schimba credința (viziunea, opinia, punctual de vedere). Tot textul e mai ales o încercare de a modifica ceea ce se crede.

Încă un exemplu

Dar mai devreme, când Julieta pune: *„Trandafirul,/ Oricum i-ai spune, tot așa-și împarte/ Mireasma dulce"* ? Ce opinie încearcă Julieta să schimbe aici ? Printre altele, Julieta dorește, poate, să-l convingă pe un Romeo imaginar că schimbarea numelui nu-l va schimba și pe el. Sau, mai pe departe, dar mai util, vede un Romeo pe care e nevoie să-l convingă că numele nu contează.

Credințele ne sunt efectiv externe; se comportă ca și celelalte ținte și trebuie să se supună la toate regulile. Noi suntem în permanență atenți la propriile noastre viziuni. Funcționează aceste structuri numai în momentele active, cum ar fi o scenă de bătaie ori de seducție ? Ce se întâmplă în momentele reflexive, să zicem, când cineva cade pe gânduri, dacă Julieta meditează, de exemplu, la lună ?

Pasivitate nu există

Afirmația are o ciudată capacitate să irite, dar nu e nevoie să fie și adevărată, ci doar folositoare. Ființa umană nu poate să nu facă nimic.

Fiinţa umană nu e inactivă niciodată. Chiar şi când dormim, inima, plămânii, sistemul nervos central muncesc din greu să ne ţină în viaţă, iar când în somn creierul pâlpâie, el ne trimite vise. Ştiinţific vorbind, visele vin la noi întotdeauna dinăuntru, dar mişcarea rapidă a ochilor trădează faptul că proiectăm în afară ceea ce am produs înăuntru – tot trebuie să ne vedem visele desfăşurându-se în afara noastră. Chiar şi visele noastre sunt compuse din ţinte. Ciudate ţinte mobile, având o logică şi mai ciudată, dar care totuşi sunt ţinte. Mai mult, când visăm, noi suntem în acelaşi timp scenarist, actor, regizor, tehnician de lumini, director, editor, public şi cenzor... un mic buchet foarte activ.

Dar multe lucruri pe care le facem par cu totul pasive, de pildă: primim ceva, ne supunem unui lucru, suferim ceva, suntem martorii a ceva, ni se întâmplă ceva, regretăm ceva, ne conformăm unui lucru, ne supunem la ceva, dăm înapoi de la ceva, ignorăm ceva. Însă dacă examinăm pe fiecare din ele într-un context dat, vom descoperi că există invariabil un element activ. Chiar dacă e mărunt, acest element activ reprezintă de fapt tot ce poate juca actorul.

Fiinţele omeneşti mereu încearcă să obţină ceea ce vor. Asta rămâne valabil chiar şi în momentele noastre cele mai altruiste. Problema e că uneori nu vrem să ne vedem pe noi înşine „obţinând ceea ce vrem". Interesul pentru sine poate să pară urât şi de aceea ne purtăm de parcă am fi „pasivi". În acest spectacol, vom rezerva locul cel mai bun pentru number one. Exteriorizarea a ceea ce este pasiv poate avea consecinţe periculoase şi chiar violente. Disimularea dorinţei sub pelicula pasivităţii ni se întâmplă multora din noi, mai tot timpul – şi nu există nimeni căruia să nu i se fi întâmplat asta niciodată. Dacă n-am avea această capacitate, societatea ar fi cu neputinţă, din cauza conflictului manifest încontinuu. Rămâne, desigur, permanentul conflict ascuns.

Joc pasiv

Atunci cum poate actorul juca ceva ce rămâne „pasiv" ? S-o luăm pe Gertrude. Actorul (aici, actriţa) o vede pe mama lui Hamlet, poate, ca încercare a lui Shakespeare de a pune în scenă o mare figură retrasă. La interpretare, va trebui oricum să se investească mult efort invizibil pentru a arăta ceea ce doreşte Gertrude cu adevărat. Linişte ? Pace ? Fericirea fiului ei ? Un regat în siguranţă ? Un soţ mulţumit ? Doi

bărbați care să se înfrunte pentru ea ? Cine joacă rolul trebuie să judece și după aceea chiar să uite ce dorește Gertrude cu adevărat. Noi nu ne dăm frâu liber să vedem totul. Poate nu vrem să fim fericiți într-un anumit fel, pe care îl observăm în mod normal; dar, în același timp, vrem poate să fim nefericiți într-un anume fel, ceea ce rareori suntem dispuși să acceptăm că se întâmplă.

Adesea e greu să descoperim ceea ce vrem cu adevărat, de aceea e greu și să descoperim ce vor în fond personajele. O regulă generală este, totuși, că vom face exact ce ne place, în limita constrângerilor impuse de circumstanțele date.

Când Romeo îl ucide pe Tybalt, el este prins între conflictul profund dintre vechea vendetta a familiei, iubirea neașteptată pentru fiica familiei Capulet, dorința sa de a fi cineva nou, dorința sa de a rămâne neschimbat, ca și alegerea între Mercutio și Julieta, între familie și libertate. Poate că devine conștient de asta numai în înțelepciunea judecății de după. Noi am avut timp sute de ani să reflectăm asupra unor lucruri în privința cărora lui Romeo nu i-a fost dată decât o fracțiune de secundă să decidă. Dar și în limitele circumstanțelor respective – sângele fierbinte, după-amiaza încă și mai fierbinte, panica, informația incompletă, valul de frică și toată adrenalina furiei, vinovăției, durerii, – așadar, chiar și înăuntrul unor asemenea constrângeri, Romeo face totuși o alegere.

Fapte şi cuvinte

Faptele contează mai mult decât cuvintele. Învățăm mai mult despre oameni din ceea ce ei fac, decât din ce spun. De aceea e o bună regulă ca, atunci când faptele și cuvintele personajului se contrazic, precedența să fie acordată faptelor. Astfel, în timpul muncii invizibile trebuie să se dea mai multă importanță faptelor efective ale personajului, decât cuvintelor sale – dacă între ce spune el și ce face există o discrepanță.

Ne-am întors la personaj. Ne-am întors la emoție, text, reacție și spațiu. Sunt mai multe picioare și un singur păianjen. Încercăm să găsim păianjenul. Picioarele păianjenului nu pot fi discutate independent. Toate se mișcă la unison, căci altfel păianjenul ar cădea. Totuși, chiar și dacă lăsăm ciudatul păianjen într-un singur picior, el tot e în stare să și le regenereze pe celelalte șapte.

CAPITOLUL 19

„NU ŞTIU CE JOC“

Cel de-al optulea și ultimul picior al păianjenului este deosebit de înșelător din cauză că sună atât de profesional. Irina vrea să știe ce joacă – și de ce nu ? Pare o condiție prealabilă esențială ca Irina să știe exact ce joacă. Dar Julieta știe ce joacă ?

Dacă ai întreba-o pe Julieta ce joacă, răspunsul ei ar fi probabil absent. Julieta nu gândește deloc în termeni de joc. Dar Julieta va ști că trebuie să facă față la un set extraordinar de circumstanțe: o mulțime de gânduri, sentimente, fapte și consecințe potențiale concurează la atenția ei. Julieta trebuie să afle ce se întâmplă, să descopere ce simte, trebuie să încerce să priceapă cine și ce este Romeo, trebuie să vadă cum poate ea supraviețui, să afle de ce are nevoie, ce trebuie să prevină, trebuie să determine ce are de pierdut și ce de câștigat. Un lucru este sigur, Julieta va încerca să facă multe din aceste lucruri, dar nu va realiza perfect nici unul din ele.

Ca și la celelalte picioare ale păianjenului, „ce joc eu“ trebuie să derive de la țintă și nu de la mine. Dar, dacă vreau să știu dinainte „ce joc eu“, înseamnă că inversez lucrurile în mod inadvertent, am pus caii înaintea căruței. De fapt, dacă știu dinainte „ce joc“, înseamnă că:

Ținta e statică.
Știu care e ținta.
Știu cum va reacționa ținta.
Eu vin înaintea țintei.
Eu controlez ținta și nu invers.
... destule presupuneri.

Ca să știu dinainte ce trebuie să joc este un lux al sălii de repetiție, care în viața reală nu ne este dat. Expertul UXB nu alege între detonarea bombei și dorința de a trăi. De fapt, chiar și aceste alegeri se evaporă în detaliile concrete ale: *„Sârma asta se racordează aici sau nu ? butonul ăsta e ca lumea sau nu ? pot să strâng destul pleoapele ca să nu-mi intre soarele-n ochi și totuși să ocolesc fitilul, sau nu ?“*

Fluxul

Totul se mișcă, se schimbă, fie că ne place sau nu. Totuși nu avem încredere în independența lumii exterioare. Ținta are obiceiul să facă ce-i place, iar asta nu ne prea place. Nu putem schimba legea curgerii, dar putem să negăm acest aspect neplăcut al realității. Putem fantaza despre faptul că lumea e statică, atunci când, nu e așa, putem pretinde că lumea nu se schimbă. Avem posibilitatea de a alege cum să interpretăm ceea ce vedem. Mecanismul poate fi inconștient, dar ne alimentează de câte ori întrebăm, fără referință și țintă, ce jucăm .

A şti şi a juca

Problema cu „a ști ce joci" este că deseori nu funcționează. Putem să știm ce jucăm până dincolo și tot ne vom simți morți. Lumea adevărată rareori ne îngăduie să facem, ori să „jucăm" exact ceea ce vrem. Julieta poate să planifice la modul absolut ce vrea să joace, dar planurile nu reușesc pe deplin niciodată, fiindcă în ultimă instanță ele depind de lumea exterioară. Cum știm, realitatea exterioară are obiceiul urât să nu facă întocmai ceea ce așteptăm.

Căderea discursului pregătit dinainte e un lucru familiar: *„O să-i spun ce gândesc despre el. Am aici toată lista. Mi-am organizat argumentele. Încep prin a-i spune x, pe urmă trec la y, și-l termin cu z."* Când vine timpul, intri la el în birou, îl fixezi cu ochii și, surprinzător, dar inevitabil, *„N-a fost deloc așa cum m-am așteptat!"*

Diferența nu e atât de mare în ceea ce simți tu în sinea ta. Enorma diferență vine din cum arată el și încăperea. Teribila metamorfoză care pare să fi avut loc rezidă în țintele specifice și concrete. Biroul e diferit. Vocea lui e diferit. Fața lui e diferită. Discursul pregătit se evaporă și doar câteva propoziții zdrențuite mai ies la suprafață. *„El pur și simplu n-a fost deloc cum mă așteptam!"* Dar, cu cât crește miza, cu atât lucrurile se întâmplă mai puțin în felul în care anticipăm. Surpriza să descoperim o realitate diferită de ceea ce așteptam e neobișnuit de rezistentă.

Infernul ţară ţinte

„Nu ştiu ce joc" are aceeaşi structura ca şi celelale şapte picioare de păianjen. Expresia pune pe actor în primejdie, confiscând unica sursă de energie a actorului. Preţioasa noastră atenţie se iroseşte, iar, pe dublul canal de scurgere al identităţii şi controlului.

A juca poate să apară ca un verb fără ţintă. Are sunetul absorbţiei în sine. Asta, până când vom urmări un copil care se joacă. Copilul e absorbit nu înăuntrul său, ci asupra găletuşei şi a nisipului. Chiar şi când suntem absenţi, distraşi, înclinaţi la paranoia, tot rearanjăm evenimentele în închipuirea noastră, ne mişcăm în jurul unei ţinte. „Jocul" nu poate exista decât în context. Ideea că aş putea şti „ce joc" fără a ţine seamă de ce şi pe cine încerc eu să schimb este doar o stupiditate plauzibilă. Dacă încerc să ştiu „ce joc" fără a-i acorda ţintei preeminenţa, voi fi întotdeauna blocat ca actor.

Noi nu ştim niciodată ce jucăm, dacă nu ne lămurim faţă de cine şi faţă de ce jucăm. Nu putem face nimic în afara contextului.

Controlabilă e doar fantezia.

Reguli

E trist când un actor spune: *„Dacă ea joacă aceea, eu nu mai pot juca asta."* Răspunsul: *„Da, ai dreptate, dar n-ai putea juca un lucru nou, pe care nu l-ai planificat? Ceva care să derive din acest nou eveniment?"*

Acest lucru e, desigur, uşor de făcut dacă ai bune relaţiile de lucru. Uneori, asemenea deschidere poate intimida. Libertatea coruptă devine anarhie.

Dacă actorul e îngrijorat de schimbările ample, bruşte de pe scenă, asta îi va provoca teamă şi orbire. Fiecare interpretare are nevoie de reguli; altfel independenţa va sufoca libertatea. Actorul are nevoie să se simtă sigur de anumiţi parametri, pentru a rămâne liber să vadă. Irina, de exemplu, va avea desigur nevoie să ştie dinainte unde-i este balconul, dar nu trebuie să ştie exact de unde vine Romeo. Ea are eventual nevoie să ştie exact unde va sta el la un moment dat, dar nu pe tot parcursul. Totuşi, dacă Irina planifică precis cum va juca fiecare vers, e probabil că ea se va bloca. Dacă vrea neapărat să ştie ce va juca

Romeo, ea se va bloca în mod sigur – asemenea structuri monumentale sunt sortite să se prăbușească și ar sufoca-o.

Irina ar fi bine să-și asume niște reguli, dar nu prea multe. Ar trebui să existe suficiente reguli care să-i pună pe actori în situația de a vedea ceva nou în momentul dat. Pentru asta e nevoie nu numai de încredere, dar și de multe aplicații practice. Repetiția rațională va decide ce poate fi schimbat și ce nu. Este un act de prudență să stabilești dinainte ce trebuie să fie prevăzut și ce să rămână neprevăzut.

Libertatea totală e un ideal minunat, dar noi nu trăim într-o lume ideală. Într-adevăr, dacă totul e neprevăzut, ne poate fi teamă, iar atunci când ne e teamă ne bazăm pe lucruri care ne sunt familiare, oricât ar fi ele de inutile. Asta poate explica ironia că interpretările excesiv de nestructurate apar atât de previzibile. O structură trebuie să existe, dar trebuie să o contemplăm cu un ochi echilibrat, fiindcă și structurarea excesivă va da un aer mort interpretării. Situațiile diametral opuse pot să se manifeste similar – absența structură și prea multa structură ajungând să însemne cam același lucru. Anarhistul și reacționarul au mult mai mult în comun decât le place să admită.

Marea întrebare e *„De câtă structură am nevoie ?"*. Răspunsul va fi – nu există un răspuns absolut. Trebuie să judecăm singuri și să admitem că avem mai multă încredere în unele zile decât în altele. Încrederea nu poate fi fabricată.

Nu ne putem sili mai mult să avem încredere decât ne putem forța să fim prezenți, ori să iertăm. Într-un fel, trebuie să observăm că încrederea e asemenea grației. Nu putem cere aceste daruri. Însă ele ni se oferă gratuit. Alegerea noastră poate fi să le refuzăm, ceea ce și facem, o mare parte a timpului. Dar a forța lucrurile agravează orice blocaj, astfel că e distructiv să insiști: *„Fii deschis !"* ori *„Fii prezent !"* ori *„Ai încredere !"*

În primul rând, atmosfera repetiției trebuie să fie una de siguranță, astfel încât interpretarea să pară primejdioasă. Dacă atmosfera repetiției este primejdioasă, interpretarea ce rezultă va fi plictisitor de sigură, precaută. Fiindcă ne pierdem Teama cu toții.

Structură și control

Irina, să spunem, decide că Julieta încearcă să se apere de avansurile lui Romeo. Ea și-a dat eventual în acest fel o țintă, dar asta-i

dă Irinei un singur lucru de jucat – nu există şi o dezvoltare inerentă. Irina să se gândească mai puţin la ce joacă şi să rămână mai disponibilă pentru a surprinde schimbările de ţintă. De exemplu, la începutul scenei Irina poate vedea un Romeo pe care trebuie să-l facă să plece din livadă, iar până la sfârşitul scenei ea vede, să zicem, un Romeo care trebuie să stea. Julieta începe, poate, prin a vedea un potenţial violator şi sfârşeşte văzând un fiu de care trebuie să aibă grijă ca o mamă. Ea vede eventual la început un Romeo inteligent, puternic şi profund şi sfârşeşte scena mai puţin sigură – sau invers.

La repetiţie ne vor veni o mulţime de idei, unele mai bune ca altele. Dar avantajul ideilor de mai sus este cel puţin că iau forma unor modalităţi. Îi prilejuiesc Irinei o călătorie de la începutul la sfârşitul scenei, călătoria ce conduce de la a vedea un lucru la a vedea un altul. Prin repetiţie şi interpretare, Irina va descărca aceste călătorii spre alţii, care trăiesc mai mult, dar ele vor rămâne cel puţin călătorii şi nu stări. Dacă scena nu se dezvoltă, nici nu e scenă. Deşi Godot nu sosește niciodată, Vladimir şi Estragon oricum evoluează. Şi chiar Godot evoluează – din punctul lor de vedere.

Evoluţia este de neocolit, stază nu există: chiar şi apele stătătoare sunt pline de microactivitate.

Digresiune: structură

Structura e o teorie moartă, dar, ca şi Diavolul, ne invidiază şi vrea să trăiască. Fiecare structură are tendinţa inerentă de a-şi sufoca creatorul, ca un robot delincvent. Structura are o memorie scurtă, întotdeauna uită că e provizorie. Maimuţărindu-ne pe noi, cei care trăim, ea vrea să ai nevoie de ea, dar structura e moartă ca un bandaj, iar contractul ei e temporar.

Structuri ca acelea de mai sus, pentru Julieta, pot fi folosite pentru a susţine repetiţia. Dacă aceste structuri vor fi demantelate treptat, cu încredere, interpretarea va fi într-o oarecare măsură eliberată. Dacă deciziile vor fi digerate ca obiective care se arată Julietei, Irina va începe să vadă, în partenerul ei şi în toate celelalte lucruri exterioare, un set de ţinte schimbătoare, ambivalente şi cu desăvârşire specifice. Un set de ţinte care propulsează, stimulează şi obligă pe Irina să realizeze o interpretare liberă şi vitală.

Acceptarea ignoranţei

Nici chiar Julieta nu poate pe deplin defini ceea ce „joacă" Julieta. Pentru că orice credem noi că facem, pe lângă asta mai facem şi altceva. Nu numai că nu putem cunoaşte pe deplin motivele pentru care facem un lucru, dar nu putem fi niciodată siguri de sensul întreg a ceea ce facem. Într-o mare măsură cuvântul nu e în stăpânirea noastră, totuşi folosim cuvintele neîncetat. Dac-am sta să ne gândim la toate posibilele sensuri a ceea ce spunem, am ajunge să nu mai scoatem nici un cuvânt.

Pot folosi un cuvânt, aşteptând să însemne un lucru, iar ascultătorul să creadă că a auzit altceva. E un lucru evident. Mai puţin evident este că, atunci când folosesc un cuvânt, eu nu-mi dau seama că şi eu vreau să spun altceva (decât iese).

Aşadar, e clar că mult din ceea ce spune Julieta nu e pe deplin înţeles de Romeo. Dar nici Julieta nu pricepe tot ce spune Julieta. Complicaţia aparentă este de mare folos Irinei. Fiindcă în momente de stres noi ne exprimăm mai bine decât ne dăm seama. Ca un accident rutier care ne trezeşte la realitate, o mizã în creştere poate elibera spontan vocabular, imagerie, idei şi sentimente pe care nici nu ştiam că le avem în noi. Cum am văzut, imensitatea cosmică a *„boundless sea" (mării nemărginite)* a Julietei îl va uimi pe Romeo. Dar o poate uimi şi pe Julieta.

Nu putem vedea întreaga semnificţie a tot ce spunem şi facem. Nu vom şti niciodată multe lucruri despre noi. Nici nu putem şti cu precizie toate consecinţele a ceea ce facem. Nu vom fi vreodată siguri de povestea pe care o spunem, fiindcă ce apare a fi o poveste înseamnă întotdeauna mai multe poveşti. Dacă vrem să fim cu adevărat responsabili, trebuie să ne acceptăm ignoranţa.

Chiar dacă se leagă perfect de ţintă, e mai bine să renunţăm la un plan rigid privind „ceea ce joc". Altfel ne poate înşela, să credem că avem o perfectă idee de ceea ce facem, sau că am şti ce ne rezervă Timpul.

CAPITOLUL 20

TIMPUL

Natura se schimbă de la sine, timpul e indestructibil.

Timpul e în afara controlului. E prietenul actorului pentru că alimentează cea de-a treia regulă, anume că ținta există înainte să ai nevoie de ea. Timpul lucrează în favoarea Irinei.

Timpul joacă multe feste: Timpul nu e doar bătrânul înțelept cu coasa, Timpul este și Jokerul, cel care se răzbună cu un rânjet larg.

Regula Timpului

Pe măsură ce miza crește, timpul disponibil pare să descrească. Cu alte cuvinte, cu cât avem mai mult de pierdut ori de câștigat, cu atât mai puțin timp ni se pare că există.

Actorul ar trebui întotdeauna să aibă timp suficient în stadiul de muncă invizibilă. Personajul la nivelul muncii vizibile s-ar cuveni să nu aibă niciodată destul timp. E nevoie ca actorul să păstreze un zid ferm între cele două ritmuri. Actorul care are răbdare oferă timp muncii invizibile, dar miza care crește galopant forțează hățurile timpului din mâna personajului. Personajul întotdeauna încearcă și nu reușește să țină pasul cu situația. Chiar și Winnie, din *Les beaux jours,* îngropată în pământ fiind, abia poate face față ideilor care îi agresează mintea; trupul îi este prins, dar imaginația se eliberează. Povestea pe care o spune corpul femeii pălește în fața strălucitoarei ei jerbe de amintiri și revelații. Hamlet poate să pară nemișcat pe scenă. Dar povestea pe care o spune el avansează cu iuțeală, ochii lui sunt plini de urmări disperate, în timp ce viitorul îl caută ca un avion de război:

Hamlet: *„Să mori, să dormi. Să dormi, dar cine știe ? Să visezi ! Aici e greul !"*

Să cercetăm o secvență în care Julieta apare afectată că are în față prea mult Timp:

„Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Towards Phoebus' lodging. Such a waggoner
As Phaeton would whip you to the west
And bring in cloudy night immediately.
Spread thy close curtain, love-performing night,

That runaway's eyes may wink, and Romeo
Leap to these arms untalk'd-of and unseen.
Lovers can see to do their amorous rites
By their own beauties; or, if love be blind,
It best agrees with night. Come, civil night
Thou sober-suited matron, all in black,
And learn me how to lose a winning match
Play'd for a pair of stainless maidenhoods.
Hood my unmann'd blood, bating in my cheeks,
With thy black mantle, till strange love grow bold,
Think true love acted simple modesty.
Come night, come Romeo, come thou day in night,
For thou wilt lie upon the wings of night
Whiter than new snow upon a raven's back.
Come gentle night, come loving black-brow'd night,
Give me my Romeo; and when I shall die
Take him and cut him out in little stars,
And he will make the face of heaven so fine
That all the world will be in love with night,
And pay no worship to the garish sun.
O, I have bought the mansion of a love
But not possess'd it, and though I am sold,
Not yet enjoy'd. So tedious is this day As is the night before some festival To an impatient child that hath new robes And may not wear them. O, here comes my Nurse..."

Julieta: „*O, armăsari de foc ! Goniți spre casa*
Lui Phoebus ! Phaeton de v-ar mâna,
Cu pleasna lui, mai iute, spre apus,
S-aduceți, într-o clipă, neagra noapte !
Resfiră-ți vălul, noapte a iubirii,
Ca ochii asprei zile să se-nchidă,
Să-mi cadă-n brațe, nevăzut, Romeo.
Prin frumusețea lor zăresc, iubiții,
Cum se-mplinește al iubirii rit.
Iubirii oarbe-i place noaptea. Vino,
Matroană-n haină-ntunecată, noapte

Solemnă, și mă-nvață cum să pierd,
Spre-a fi-n câștig, un joc al cărui preț
Sunt două flori fecioare. Noapte ! Noapte !
Acoperă cu manta de-ntuneric
Fricosul sânge ce-n obraji se zbate,
Acoperă-l cu manta, până când
Va cuteza sfioasa mea iubire
Să nu mai vadă-n dragoste păcat.
O, vino, noapte ! Vino tu, Romeo,
Și fă din noapte zi ! Vei sta culcat,
Pe aripile nopții alb, mai alb
Ca pe aripi de corb zăpada. Vino,
O, noapte dulce, noapte fermecată,
Cu fruntea neagră ! Dă-mi-l pe Romeo !
Iar de-o muri vreodată, fă-i din trup
O pulbere de stele, și va fi
Atât de mândră bolta înstelată,
Că dând uitării orbitorul soare,
Se va-nchina întreaga lume nopții.
Un loc i-am arvunit iubirii mele,
Dar n-am intrat în stăpânirea lui.
Deși-s vândută, nu m-am bucurat
De dragoste, și ziua trece-ncet
Ca noaptea din ajunul sărbătorii
Pentru copilul care-abia așteaptă
Să-mbrace haine noi. Ah, vine doica !..."

E aceasta o excepție ? Are personajul aici, într-adevăr, prea mult timp ? Situația pare clară: Julieta se arată nerăbdătoare. Dar să ne întoarcem la elementele de bază. Acum știm că orice adjectiv va fi absolut inutil Irinei. Dacă încearcă să die nerăbdătoare, Irina se va bloca. Atunci Irina ce joacă ? Pasiune ? Frustrare ? Nu, emoțiile, ca și adjectivele, nu pot fi jucate, fiindcă ele se manifestă fără țintă.

Pe Irina o va elibera mai degrabă să întrebe: „*Ce pot eu pierde și câștiga în acest moment ?*" Ca să vadă ce ar putea Julieta să câștige ori să piardă, Irina pune în lumină unele din ținte, ca să le analizeze dualitatea. Ce lucru s-ar presupune că vede Julieta întâi ? Irina e bine să examineze detaliul specific din text:

„O, armăsari de foc ! Goniți spre casa
Lui Phoebus !"

Julieta se adresează *„armăsarilor de foc."* Julieta ceartă caii soarelui. Ce lucru rău și ce lucru bun pot ei să facă ? De exemplu: *„Vă veți grăbi, să vă încheiați datoria, să duceți ziua la sfârșit ? Sau voi, cailor, o să vă târâiți așa înainte, ținându-mă departe de trupul lui Romeo ?"*

Julieta dorește să vină noaptea și, în fața ochilor ei, apare o imagine potrivită. Orice imagine ? Phoebus e zeul soarelui, care-și mână carul peste tot cerul, de la Răsărit la Apus, unde merge la culcare, aducând noaptea. Ea dorește ca ziua să se încheie și-i roagă pe cai să se grăbească. E corect. Dar Julieta nu-l menționează doar pe Phoebus, singurul „căruțaș" care avea dreptul să mâne caii soarelui. Cealaltă persoană e Phaeton, cel care a luat de la tatălui său carul solar, într-o dimineață însemnată de soartă și gravată etern în memoria pământului. Ridicându-se împotriva voinței părintelui său, Phaeton s-a încăpățânat să conducă el carul soarelui. Dar, el neavând experiență, caii s-au cabrat, au căzut din cer și discul de aur a pârjolit teritorii vaste ale planetei. Phaeton a murit, în catastrofa ecologică pădurile au ars și s-au făcut un deșert veșnic neroditor. E improbabil ca Julieta să-și aducă aminte, înainte de a rosti cuvintele acestea, toate nuanțele și conotațiile imaginii pe care o creează. Imaginea se rostogolește ca o scăpare. Deoarece carul nu numai că a scăpat de sub control, dar la fel s-a întâmplat și cu imaginea Julietei. Întâmplător, Julieta ajunge să invoce imaginea unui alt copil pe care l-a distrus propria impetuozitate.

„Dar de ce anume acum ?" va fi deseori întrebarea. De ce îl evocă Julieta pe Phaeton acum ? Sinuciderea lui haotică, accidentală sugerează faptul că, într-un fel, Julieta simte că noaptea ei de dragoste alături de Romeo e totuși *„too rash, too un-advis'd, too sudden"*. Julieta simte, poate, că și ea se îndreaptă cu grabă spre haos, moarte și sterilitate. Și nu vrea să vadă aceste lucruri. A obosit să știe și să vadă lucruri care-i dau durere de cap. Ea vrea să dez-știe și să dez-vadă, să se desfacă de lucrurile știute și văzute. Julieta vrea să se culce cu el, Romeo și consecințele nu contează.

Julieta, ca multe personaje din Shakespeare, vorbește prea mult, pentru binele ei. Impetuosul Phaeton, ca imagine, trebuia s-o înveselească, dar se dovedește o catastrofă; ceva mai deprimant și o coincidență mai mare pentru Julieta decât prăbușirea lui Phaeton în

flăcări era greu de găsit. Până să nu-i slăbească hotărârea, Julieta renunță în grabă la Phaeton și se îndreaptă spre agreabila mătușă, Noaptea.

Noaptea ar trebui să fie mai sigură; Noaptea e îmbrăcată sobru, e absolut respectabilă. Mai bătrână și mai înțeleaptă, Noaptea n-ar face nimic impulsiv sau distructiv. Noaptea n-ar face nimic înspăimântător, sau... ar face ? Noaptea îmi va menține imaginația calmă, echilibrată, sigură, nu-i așa ?

La început, Noaptea e de un vag plăcut, are în ea ceva „noros". Dar când sosește, Noaptea arată o culoare precisă – negru. Lucru pe care Julieta îl spune de două ori. Atunci, pentru ce poartă noaptea doliu ? Julieta încearcă să înveselească nefericita referire invocându-l pe luminosul Romeo, cel plin de viață:

O, vino, noapte ! Vino tu, Romeo,
Și fă din noapte zi ! Vei sta culcat,
Pe aripile nopții alb, mai alb
Ca pe aripi de corb zăpada.

Romeo se întinde pe aripile Nopții, dar nu în căldura cărnii sale, ci în formă de zăpadă înghețată. Dacă Romeo e alb, înseamnă că e gol. Dacă Romeo e alb, el e un cadavru. Sexul nu vine singur; Moartea apare și ea formând un întunecat trio în așternut. Chiar și Matroana Noapte s-a metamorfozat; acum ea flutură în jur ca un corb, vestitorul răului, al cărui glas a răgușit pentru Lady Macbeth.

Julieta pare să aibă timp de omorât, dar Timpul se răzbună. Timpul e stăpânul, nu Julieta. Oricât de mult timp ar avea Julieta de pierdut, mizele înalte strunesc întotdeauna imaginația. Julieta poate gândește că produce o imagine după alta, ca să umple niște ore plicticoase. Dar cu cât are timp să se gândească mai mult, cu atât înțelege mai bine primejdia în care se află și voința îi slăbește. Și, cu cât îi slăbește voința, cu atât mai mult timp îi trebuie ca să-și întărească voința. Julieta intră în criză de timp, încercând să găsească imagini care să astupe golurile prin care i se scurge încrederea în sine.

Imaginile sunt ținte: ele trăiesc independent de noi. Astfel toate imaginile, de la strălucitorul Phaeton la prăfuita Noapte, în doliul ei negru, își dobândesc propria viață. Că ne place sau nu, Julieta trebuie să se descurce cu ambiguitatea imaginilor pe care singură le-a pus în mișcare. Sunt de partea ei, sau nu ? Julieta credea că poate controla

imaginea lui Phaeton. Totuși, imaginea, așa cum și-o amintea ea, nu a venit neînsoțită. Povestea lui Phaeton, ca toate poveștile, este ambiguă. Poate însemna multe lucruri. Odată eliberate, imaginile sunt independente, ca și cuvintele pe care ajungem să regretăm că le-am folosit. Aici Julieta, oricât de mult ar accentua dorința ei de sex, iubire și viață, imaginile implică în același timp haos, distrucție și moarte.

Descrierea nu se petrece niciodată

„Vino, O, noapte dulce, noapte fermecată,
Cu fruntea neagră !"

„Dulce", „fermecată" și „cu fruntea neagră" sunt toate descrieri. Dar un principiu util pentru actor este că descriere nu există. Pur și simplu, descriere în stare pură nu există. Ceea ce pretinde a fi o descriere pasivă este, de fapt, o încercare activă de a schimba percepția. Aici, Julieta pare că descrie Noaptea. Noaptea are trei calități, afirmă Julieta. Noaptea e dulce, fermecată și cu fruntea neagră. Cum ar putea fi aceasta o încercare de a schimba percepția ? Ca întotdeauna, Irina are nevoie să găsească ținta. Probabil, Noaptea însăși. Ce schimbare vrea să facă Julieta în privința Nopții. Ea spune: *„Știu că ai fruntea neagră, dar pot eu să te rog să fii blândă și iubitoare ?"* fiindcă Julieta nu e deloc sigură cum se va purta Noaptea. Ce o interesează pe Julieta, atunci, trebuie să fie dacă Noaptea va fi dulce, sau feroce ... dacă Noaptea va fi iubitoare... sau dimpotrivă. Ce ar putea Noaptea să spună ori să facă, încât să trebuiască să fie îmblânzită și îmbunată că e dulce și fermecată ?

Julieta are apoi o scăpare, când o roagă:

„Dă-mi-l pe Romeo; iar de-oi muri vreodată, fă-i din trup
O pulbere de stele"

Ar fi fost mai logic să spună *„Când am să mor, ia-mă și să mă faci fărâme"*, sau *„Când el va muri, să-i faci din trup o pulbere de stele"*, dar Julieta nu mai știe unde sfârșește ea și unde începe Romeo. Ea spune: *„Iar de-oi muri* ***(eu)****, fă-****i*** *din trup o pulbere de stele"*. El se va metamorfoza la moartea ei, ceea ce rupe ritmul poveștilor lui Ovidiu pe care le știm atât de bine. Julieta nu-și poate încuia noaptea afară, la celebrarea serii. Ea dorește ca Romeo să vină nu numai pentru a se iubi, dar și ca să o distragă din aceste gânduri complexe, întunecate ale ei. Dacă el nu vine repede, gândurile o vor copleși. Julieta luptă cu

propriile himere aducând argumentul că vrea un singur lucru, simplu: să consume, alături de Romeo, iubirea ei. Julieta încearcă să simplifice situaţia, să se orbească pe sine la ambiguitatea lucrurilor care se petrec în realitate.

„Deşi-s vândută, nu m-am bucurat
De dragoste, şi ziua trece-ncet
Ca noaptea din ajunul sărbătorii
Pentru copilul care-abia aşteaptă
Să-mbrace haine noi..."

Bravada dorinţei ei nu se prea potriveşte cu imaginea tandră, nostalgică a copilului. Julieta poate vede şi ea „viitorul într-o clipă" şi regretă acum trecerea inocenţei ei. Are paisprezece ani şi e nerăbdătoare să poarte hainele noi ale maturităţii. Bătrâna, sinistra Noapte şi copilul treaz, singur în beznă, care nu poate să doarmă.

Julieta vorbeşte despre miză

„...learn me how to lose a winning match
Play'd for a pair of stainless maidenhoods"

The „winning match" se referă direct la miză. Nu doar o feciorie, ci două, a ei şi a lui Romeo (– este oare presupunerea Julietei despre Romeo o criză de rară naivitate ?). În acest fel, premiul, cel mai bun rezultat este că vor fi câştigate două virginităţi „inoxidabile". Dar dacă e de câştigat atât de mult, ce poate fi pierdut ? Julieta, observăm, menţionează doar câştigul. Câştigul e singura posibilitate. Deşi e vorba de un meci, pierderea e imposibilă, fiindcă, vrea să spună, ea doreşte să piardă. Pentru Julieta, a-şi pierde virginitatea înseamnă şi a câştiga ? Ea încearcă să realizeze un lucru într- „una", dintr-odată. Julieta consideră că ea poate juca doar un meci câştigător. Totuşi, meci câştig/câştig nu există. Este eliminată cealaltă parte, pe care actorul o ştie foarte bine – acel *„sau nu"*. Ce riscă să se piardă e aruncat iute în întuneric, deodată cu Phaeton. Julieta argumentează cu întreaga siguranţă a celui care se îndoieşte.

Ea ar fi putut să-şi înceapă monologul rugând caii să *„gonească la pas"*, de parcă erau hotărâţi şi în acelaşi timp plictisiţi de aşteptare, dar asta nu e tot ce simte şi ce vede ea, nu numai de asta are ea nevoie.

Julieta nu-şi petrece timpul numai rugându-se să-l aibă mai curând pe Romeo alături. Timpul clocoteşte imagini cumplite. Julieta trebuie să

alerge să rupă și să devieze, dinainte să-i scape, fiecare din aceste imagini subversive. Și Julieta nu are destul timp să le curețe pe toate. Îi trebuie mai mult timp.

Cuvintele sclipitoare ale lui Shakespeare ne arată limpede că timpul incită gândurile Julietei la revoltă și fugă – ea trebuie să alerge să le prindă și să le închidă. Julieta vrea, desigur, să facă dragoste cu bărbatul iubit, dar e la fel de adevărat și că nu vrea asta. Julieta poate că nu vorbește numai despre dorință – frica ei este implicită.

O cumplită rescriere

Dar ce s-ar întâmpla dacă Irina nu ar avea matricea strălucită a imageriei shakespeariene să o conducă spre zonele obscure ale Julietei ? Ce-ar fi dacă Irina ar juca într-o versiune rescrisă a piesei lui Shakespeare, în care s-a cenzurat tot ce e obscur ? Irina tot ar fi în stare să ghicească existența sentimentelor ascunse ale Julietei. Chiar dacă textul ar fi rescris și biata Irina ar trebui să spună:

„Vreau să mă culc cu el. Vreau să mă culc cu el. Vreau să mă culc cu el. Vreau să mă culc cu el."

Irina tot ar avea posibilitatea să deducă partea contrară. Deoarece cu cât accentuăm ceva, cu atât mai mult implicăm coexistența unei părți opuse. Chiar și acest text banal trebuie să fie o reacție. Trebuie să implice undeva și: *„Nu vreau să mă culc cu el. Nu vreau să mă culc cu el. Nu vreau să mă culc cu el."*

etc.

Julieta dorește lucruri opuse. Zerlina îi cântă lui Don Giovanni: *„Vorrei e non vorrei!"* – *„Vreau și nu vreau!"* Sunt emoții care se ciocnesc în Julieta; ea nu simte un singur lucru la un moment dat.

O digresiune: timpul şi schimbarea

Julieta nu e niciodată mulțumită de Timp. Uneori ea simte că vrea ca timpul să se grăbească... „Gonește la pas..." alteori vrea să-l oprească...

„Cum ? Vrei să pleci ? Dar nu e încă ziuă !

Nu ciocârlia, ci privighetoarea..."

Pentru Irina e semnificativ faptul că Timpul nu e niciodată pretenul Julietei. Irina trebuie să observe că, dacă nu se supune Timpului, va deveni și ea o victimă a lui. Irina recunoaște preeminența Timpului, refuzând să lase Frica s-o însoțească în trecut și în viitor. Frica deseori o trage pe Julieta în ambele direcții.

Timpul e prietenul actorului, însă dușmanul personajului; e bine de acceptat și asta, chiar și la cea mai mică repetiție. Prezentul ne scutură și ne trezește. Când un accident pe șosea ne atrage în prezent, timpul pare a se încetini. Dar când depresia își strânge gheara, timpul pare că s-a oprit în loc. Timpul moare. Aceasta e doar o senzație înșelătoare; timpul nu se poate opri. Pentru noi, timpul nu moare niciodată.

Irina are nevoie să se împrietenească cu Timpul. Timpul e un val imens pe care putem luneca, sau pe care putem să-l ignorăm, doar spre riscul nostru.

Cu cât putem accepta mai mult dominația Timpului și ne hotărâm să trăim exclusiv în prezent, cu atât mai puțin ne blocăm. Totuși, cu cât ne declarăm mai mult independența față de Timp și ne adăpostim în trecut sau în prezent, cu atât vom fi mai blocați. Și rămânem blocați până în momentul în care hotărâm să ne supunem comandamentului de Timp și acceptăm că nu existăm decât în acum.

CAPITOLUL 21

ALTE TREI ALEGERI INCOMODE

Irina mai are de făcut trei alegeri inconfortabile.

A cincea alegere incomodă: creativitate sau curiozitate

Pentru artist, renunțarea la creativitate pare o erezie. Totuși, încercarea de a fi creator e de multe ori dezastruoasă. A fi creativ în mod conștient e un lucru puternic legat de concentrare. Curiozitatea este mult mai liberatoare; curiozitatea se asociază cu atenția și ținta. Încercarea de a fi creatori are obiceiul urât de a ne trimite acasă.

Toate ființele umane sunt, desigur, creatoare, dar creativitatea noastră este un simptom, nu o cauză. Nu ne putem controla propria creativitate, așa cum nu ne putem controla sentimentele. Putem, totuși, avea control asupra faptelor noastre.

A șasea alegere incomodă: originalitate sau unicitate

Originalitatea e o altă calitate pe care credem că o controlăm. Însă originalitatea nu e o cauză a vieții; este doar unul din multele simptome ale vieții. Într-un fel, creativitatea și originalitatea nu sunt deloc treaba noastră. Irina este unică. Irina e de neînlocuit. Nimeni nu o poate juca pe Julieta atât de bine ca Irina, fiindcă nimeni nu poate vedea lucrurile exact ca Irina. Când Irina vede prin ochii Julietei, aceasta va fi o pereche unică de ochi ai Julietei. Fiecare actriță care o joacă pe Julieta va vedea printr-o pereche diferită de ochi, pentru că fiecare dintre ele e o ființă umană diferită și unică. Mai mult, de câte ori Irina își joacă rolul, Julieta va fi și ea puțin diferită de fiecare dată. Oricare din noi vede o infinitate de lucruri diferite; iar aceste infinituri vor fi de o infinită diversitate. Să privești o dată sus la cerul senin face ca aceste numere să pară absurde.

Pe de altă parte, dacă Irina încearcă să creeze o Julietă originală, o Julietă care începe să o rupă cu tradiția, ea se va bloca. Încercarea de a crea ceva original e sortită eșecului. Fiindcă de câte ori încercăm să fim originali, sfârșim prin a arăta exact ca oricine altcineva care încearcă

să fie original. Producem o operă născută moartă şi lucrurile în descompunere arată din ce în ce mai asemănător între ele.

Când ne dăm silinţa să fim originali, e dovadă că am pierdut încrederea în unicitatea noastră. Ne e teamă că unicitatea noastră s-ar putea să nu mai fie de găsit când o căutăm, sau, încă şi mai sinistru, ne temem că poate fi inferior ceea ce e diferit în noi. Mai ales la tinereţe, uniformitatea ne poate da siguranţă. Însă uniformitatea e imposibilă. Uniformitatea poate să rămână doar un ideal, unul întotdeauna primejdios. Asemenea atenţiei sau prezenţei, unicitatea ne e dată, trebuie să fie acceptată şi va căuta controlul. Aşa ca tot ce se află în afara controlului nostru, suspectăm unicitatea pur şi simplu din cauză că ne-ar putea abandona. Astfel, inventăm un substitut imaginar, o mumie sintetică, ceva care va fi creatura noastră personală. Adio originalitate, adio unicitate.

Dacă Irina îşi vede ţintele în mod specific, deschis şi acceptă că tot ce vede are potenţialul de a merge prost, atunci ea va revela o Julietă absolut unică. Totuşi, dacă Irina decide să creeze o Julietă originală, ea va crea ceva care nu poate respira; şi, cum spuneam înainte, toate lucrurile moarte încep să arate la fel. Adevărata conformare începe abia când putrezim.

În consecinţă, orice presiune asupra Irinei de a creea ceva „nou" e catastrofală. Cu cât mai mult ne străduim să fim originali, cu atât mai mult obliterăm inerenta noastră unicitate. Cu cât încercăm să fim mai „noi", cu atât mai repetitivi şi reacţionari vom deveni. Noi suntem noi. Nu putem fi altfel. Nu avem nici o treabă să încercăm să fim ceva, orice. Putem să nu fim nimic printr-un efort de voinţă. Creaţiunea ne reînnoieşte pe noi şi ambianţa noastră în fiecare moment al fiecărei zile, fie că ne place, sau nu. Noutatea ni se întîmplă fără permisiunea noastră.

Deşi suntem în afara controlului, ne place să ne acordăm iluzia controlului; şi în acest fel, încercăm să maimuţărim creaţiunea. De asemenea, vom înnoi lucrurile. Vanitatea noastră derivă nu din aroganţă, ci din teamă.

Am văzut totul dinainte

Când Irina aude: *„Am văzut totul dinainte!"*, ea ar trebui să se concentreze mai puţin la critică şi mai mult la critic. *„Am văzut totul*

dinainte!" îl dezvăluie pe observator, nu pe cel observat. Într-adevăr, când eul nu mai vede bine, totul sfârșește prin a deveni, în aparență, uniform. În momentele noastre de deprimare, toate lucrurile ne apar asemănătoare, ceea ce nu e vina lor. Cu cât murim mai mult înăuntru, cu atât mai mult vedem moarte în afară; și moartea, care detestă tot ce e specific, omogenizează fără excepție.

Problema nu e în lumea exterioară, care n-are cum dobândi vreodată omogenitate, nici dacă ar vrea. Problema constă în controlul nostru, în ce ne permitem noi înșine să vedem sau nu. Dacă simțim vreodată că „le-am văzut pe toate dinainte", ar trebui să facem încercarea de a ne strecura pe furiș, ca să ne autosurprindem. Vom vedea atunci că problema nu e în lumea exterioară, ci ea se naște chiar în noi; fiindcă ne pierdem curiozitatea. Lipsa de curiozitate e un simptom de sinucidere secretă; cautarea criminalistă nu se rezumă la flaconul de pastile gol, ci este impulsul persistent de a găsi ceva nou.

Tot ce trăiește va fi întotdeauna și nou. Ființele omenești depind de această noutate. Suntem parte intrinsecă și de neînlocuit a unei creații nesfârțite de înnoire. Noul există deja, nu-l putem crea noi.

Dacă Irina consideră că are ceva nou să arate regizorului sau spectatorilor sau colegilor sau ei înseși, ea va confecționa o interpretare moartă. În mod ironic, totuși, interpretarea născută moartă va părea tuturora, chiar și Irinei, de o stranie familiaritate. Dacă Irina reușește să vadă prin ochii Julietei ceea ce trebuie Julieta să vadă, propria unicitate a Irinei, care se poate să fi disimulată, însă este indestructibilă, va ilumina fiecare ungher al interpretării. Tot ce vede Irina este nou. Tot ce încearcă Irina să facă nou va fi bătrân ca moartea.

A şaptea alegere incomodă: emoţie sau viaţă

Dacă Irina intră în panică, gândind că interpretarea ei e moartă, ea ar trebui să se întoarcă la țintă. Ținta reprezintă sursa întregii ei energii. Este pernicios ca Irina să încerce să se autimpresioneze, ca să prindă viață.

Noi avem imaginație care să ne conecteze cu lumea exterioară. Dacă ne e teamă că am fi dependenți față de o creație imprevizibilă, vom reprezenta viața apelând la emoție. Viața se întâmplă, iar noi facem parte din viață. Viața ni se întâmplă când vrea ea. Totuși, viața nu ne place nouă atât de mult cât credem, fiindcă ne poate părăsi în orice clipă. Astfel că inventăm un substitut mai obedient.

Și fabricăm emoție. Emoția nu e ceva făcut de noi. Dar ne-o putem procura. Nu depindem de nimeni și de nimic ca s-o obținem. Emoția e un medicament pe care ni-l prescriem singuri. În anumite momente, viața este plină de emoție și interes. Când Irina vede ceva cu totul și cu totul viu la repetiție sau la spectacol, noi ne vom umple de viață, efectul va fi plin de un puternic interes. Dar, cum știm, dacă ea încearcă să reviziteze starea respectivă zi de zi, starea va fi dispărut. Fiindcă ceea ce s-a întâmplat nu a fost niciodată o stare, a fost o relație, o direcție. Toate stările mor; și putrezesc repede.

Dacă Irina simte că trebuie să facă o alegere aducătoare de emoție, interesantă, ea se va bloca, invariabil. Căutarea a ceva nou și incitant ne taie legătura cu viața. Este ceva ce pare a aparține lumii exterioare, când de fapt ne barăm accesul prin experiență, agitați să punem mâna pe acel punct înalt, care ne scapă. Dar încercarea de a capta ceva nou și incitant urmărește să găsească în lumea exterioară ceea ce ne e teamă că ne lipsește înăuntru. Efortul pentru ceva nou și de interes o legătură secretă cu mafia neplăcerii de sine.

Această secționare a senzației dă un efect ciudat. Deodată începem să semănăm cu toți ceilalți, în aceeași învălmășeală; unicitatea ne e strivită sub copite oarbe. Suntem diferiți și unici în entuziasmele și în generozitatea noastră; dar ne-am aliniat cu toții în momentul în care ne plângem că: *„Nu există nimic nou și incitant"*. Vânătoarea după incitant și nou ne transformă pe toți în reacționari. A vedea lucrurile înseamnă viață suficientă.

Digresiune: Spontaneitatea

Interpretarea lipsită de spontaneitate pare moartă; chiar și maestrul No trebuie, într-un fel, să dea impresia de spontaneitate. „Spontan" nu este totuși cuvântul cheie; cuvântul cheie este „pare". Faptul că e prezent poate fi esențial pentru actor, dar a cunoaște prezența totală este, probabil, un ideal intangibil. Prezența e unul dintre multele daruri pe care nu le putem confecționa sau câștiga. În Pușkin, Salieri e furios că Mozart n-a făcut nimic pentru a-și câștiga geniul. Nu ne putem câștiga talentul, dar putem învăța să nu-i trântim ușa în față.

„Spontaneitatea" pare a fi legată de prezență: *„dacă mă aflu în prezent, reacționez înăuntrul momentului și astfel sunt spontan"* – sigur lucru este că, blocată fiind, Irina se va simți profund ne-spontană.

Totuși puține recomandări te îngheață mai mult decât *„Fii spontan!"* – deși *„Nu fi timid!"* are un efect foarte apropiat.

Asta se poate să readucă Irinei în minte faptul că, oricât de prezenți am fi, nimeni nu e vreodată cu desăvârșire spontan. În măsura în care un reflex e conștient, el nu e spontan. Adevărata prezență s-o fi întâmplat, poate, vreodată unei ființe omenești la un moment dat, Dumnezeu știe; însă o totală spontaneitate conștientă, asta niciodată.

Dar situațiile în care ne ieșim din fire ? O afirmație neplăcută, la care poate recurge actorul, este aceea că noi întotdeauna decidem când să ne ieșim din fire. Fapt ce pare, eventual, a contrazice cele spuse despre țintă: *„Eu nu decid nimic, ținta mă face să procedez în acest fel."* Cu toate astea, e nevoie să analizăm puțin expresia: „A-ți ieși din fire" – *lose ones temper. „Temper", fire* e destul de direct, echivalează aici cu echilibrul stării de spirit. Avem prea puțin control asupra a cât de tare ne putem supăra într-o clipă, dar întotdeauna noi hotărâm ce să facem, în limita circumstanței date. „A-ți ieși din fire" vrea să spună pierderea controlului. A pierde ceva conține mereu un element activ.

Pierderea activă

Chiar și când pierderea se folosește în sensul de durere la moartea cuiva, există și aici un element activ. A pierde un prieten, care deodată moare, pare un fapt totalmente inactiv. *„Eu nu am vrut ca el să moară."* Dar avem nevoie să vedem pierderea, căci altfel trăim în refuzul faptului care s-a petrecut. A vedea e ceva activ (ca și refuzul). Durerea și doliul cer recunoașterea pierderii, acceptarea plecării, ceea ce reprezintă o parte activă.

Când ne luăm rămas bun, trebuie să facem ceva activ.

Chiar și oamenii cei mai înfierbântați consumă o nanosecundă între momentul în care aud insulta și acela când reped pumnul. Suspecții suportă faptul că sunt arestați doar dacă simt că au o șansă de scăpare. Când vedem un om luptând în mijlocul a zece polițiști, asta se-ntâmplă rareori din cauză că ar fi optimist, el în mod normal se apără de lovituri.

Tindem să nu opunem rezistență când nu avem șanse și mereu suntem noi cei care aleg lupta în care se implică. Există vreo excepție în tipul de individ autodistrugător, unul se ceartă și se bate cu toată lumea, un lăudăros care, ar fi spus tatăl meu, are cimitirul lui privat ?

Chiar şi o astfel de persoană va fi negociat însă, undeva, cândva, această convenţie cu el însuşi, să se certe mereu şi să fie singur – cel puţin în acest fel să nu fie dezamăgit. El tot obţine ceea ce crede el că doreşte. Cu toată furia lui, el e totuşi un calculat

Calculul

Calculul poate să fie neatrăgător, dar toată lumea calculează. Calculul copilului pentru a obţine mâncare şi atenţie încântă şi uimeşte pe tinerii părinţi. Inventăm conceptele de inocenţă, puritate, sălbăticie, spontaneitate pentru că ne jenăm să facem intrigă. Nu ne face plăcere că *„pe toţi conştiinţa ne transformă-n laşi"*,

Ne va linişti să ne gândim că manifestările necontrolate, spontane de temperament ascund de obicei un ultra-control. Un actor faimos pentru chefurile lui, cocaina şi alte asemenea nebunii a fost găsit noaptea târziu pe scenă, măsurând cu o riglă distanţa dintre scrumieră şi pachetul de ţigări.

Spontaneitatea nu se întâmplă exact cum pretindem noi că s-ar întâmpla. Ce se întâmplă, de fapt, când îmi pierd controlul ? Văd ceva care mă înfurie şi hotărăsc ce să fac. E posibil ca procesul să aibă loc atât de repede, încât să fie greu de conştientizat. Pot decide să-mi ling rănile, ori să lovesc pisica; pe scurt, eu decid dacă să-mi pierd controlul. E posibil ca decizia să fie inconştientă şi să izbucnească „spontan" într-o fracţiune de secundă, înecând consecinţele. Pot simţi adrenalina furiei pulsându-mi în tâmple, dar, inconştient şi cu viteza fulgerului, eu voi decide şi voi regla în ce măsură să folosesc ori nu acea energie „necontrolată".

Actorii au găsit utilă, chiar dacă inexplicabilă, observaţia că: *„Vezi ceva şi pe urmă faci altceva"*. Bineînţeles că şi altceva trebuie să fie văzut !

Noi nu facem ceea ce vedem. Vedem ceva şi pe urmă facem un lucru ca urmare a ceea ce am văzut. Fiecare gând este o ţintă. Fiecare gând e un nou lucru văzut.

Digresiune: estetică şi anestezie

Pentru a ne înlătura durerea, folosim anestezice. Şi, parţial, ele au efect; ne iau senzaţia de durere. Însă anestezicele nu înlătură şi cauza

durerii, iar durerea e importantă fiindcă ne spune că un lucru nu e în regulă. Dacă focul n-ar durea, mulți din noi nici n-am mai avea degete și nu am fi recunoscători celui care ne-a dat cu anestezic pe mâini. Anestezicul nu poate înlătura pericolul de foc, ci doar utilul simptom al arsurii.

Civilizația excelează în a fabrica anestezice. Totuși cauzele durerii nu s-au schimbat fundamental de când am devenit specia care suntem; ne îmbolnăvim, ne simțim singuri, ne e foame, ne e frig, suntem triști, ne simțim nedoriți, ne simțim neiubiți, ne simțim abandonați, ne simțim ignorați, ne simțim neînsemnați și, cu toate că trebuie să murim, nu vrem asta.

Dacă luxul vieții moderne nu reușește să ne etanșeizeze, putem totuși să ocolim senzațiile nedorite, trăgând sforile. Redirecționăm imaginația, astfel încât, în loc să ne conecteze la realitate, de fapt ne rupe de lumea reală. Imaginația se degradează sub formă de fantazie și ne asigură doar că nu vom mai recunoaște, de fapt, durerea de a simți.

Cuvântul estetic vine din rădăcina grecească desemnând „lucrurile așa cum le vedem", cu alte cuvinte, „țintele". De aceea, anestezia poate fi concepută ca: „fără ținte". Dedicăm mult timp și mulți bani pentru a ne asigura tot felul de anestezice. Lucru important pentru actor, fiindcă în mare măsură ne ducem la teatru ca să vedem personaje și situații în care anestezicul nu e prea eficient. Una din asemănările între tragedie și comedie este că ambele arată felul în care anestezicul își pierde efectul.

Civilizația caută întotdeauna să ne controleze percepțiile și, la fel ca noi toți, Irina e anesteziată, într-o măsură mai mare sau mai mică, pentru restul vieții ei. Dar personajele jucate de Irina s-ar putea să vadă mult mai mult decât noi. Avem nevoie disperată ca Irina să vadă, oricât de puțin, o lumea mai reală, în care bucuria și durerea să fie simțite în adevărata lor dimensiune.

POSTSCRIPTUM

Când facem teatru, noi spunem povești. De câte ori spunem o poveste, ea va fi diferită; vechiul mit se schimbă de fiecare dată când îl ascultăm. Chiar dacă ne oprim exact la aceleași cuvinte și intonații, ca un bard irlandez cu harpa lui, orice re-spunere va desfășura marile fapte cu ușoare diferențe. Povestea se schimbă pentru că povestitorii și ascultătorii se schimbă; timpul se schimbă. Un lucru e să spui o poveste, un altul să definești înțelesul poveștii. Dacă încercăm să controlăm toate sensurile poveștii, invariabil vom rata. Avertismentul unui politician nu ne va convinge să votăm zâmbetul lui palid. Manipularea își poate inversa efectul dorit.

Arta nu face niciodată ceea ce i se spune. Sf. Petru intenționa, probabil, să trâmbițeze încrederea în contra-reformă, dar basilica romană reușește să producă exact contrariul. Cu cât mai mult edificiul își afirmă sus și tare puterea voinței, cu atât își scâncește nesiguranța, îndoiala. Tot ce facem este ambiguu. Doar că mai acoperim ambiguitatea cu sentimentalism. A trata ceva cu sentimentalism înseamnă să pretinzi că are un singur înțeles. Sentimentalismul încearcă să deosebească băieții buni de băieții răi și să eludeze ambiguitatea și confuzia vieții. Căutăm certitudinea, ne ferim de ambiguitate – este punctul în care devenim sentimentali. Un vals vienez semnalizează ca un clopoțel că viața e fără griji, dar dacă evocăm contextul istoric, harnicele corzi pot să sune de-a dreptul sinistru.

Un vapor

Dacă facem liste cu dorințele personajului, asta poate da o structură provizorie în primele zile de repetiție, dar aceste structuri ne vor bloca dacă nu le înlăturăm la timp. E bine să vedem aceste structuri timpurii ca pe niște schele folosite în construirea unei nave. La început avem ideea navei. În acel moment, schela pare mai mare decât ideea. Curând, niște omuleți cu ciocanele lor vor ciocăni la imensul leagăn. Piroane și panouri se atașează de schelă, până când își găsesc locul lor. Macarale și pârghii înconjoară leagănul, dulgherii urcă și coboară. Încet panourile și legăturile lor se sudează și leagănul se umple de ceea ce e vasul. Însă va veni vremea când structura schelăriei trebuie să cadă, pentru ca nava să fie lăsată la apă.

Povestea şi libertatea

La începutul repetiţiilor, analizăm acţiunea şi semnificaţia ei. Acceptăm că povestea pe care vrem s-o spunem oferă un început, dar în ultimă instanţă nu suntem pregătiţi să spunem poveşti reuşite, dacă nu suntem dispuşi să le lăsăm să se desfăşoare în libertate. Povestitorul înţelept ştie că povestirea are multe înţelesuri diferite, pentru diferiţi oameni din diferite timpuri. Povestitori cu experienţă intuiesc acest mister: nu numai că ei spun povestea, dar şi povestea îi spune pe ei. Poveste îl creează pe povestitor; aşa cum se întâmplă când apelăm la o minciună şi minciuna, până la urmă, ne foloseşte ea pe noi.

Actorul înţelept învaţă să nu încerce să controleze ce vede publicul. Este nevoie ca ţinta să fie descoperită, lăsată la vedere, asta e tot. Ţinta generează impulsul de a juca. Ceea ce joacă actorul izvorăşte din vederea ţintei, nu din voinţa interioară a personajului. Forma piesei este vie şi mobilă, forma îi e determinată de natura mişcătoare a ţintei. Vântul şi marea sculptează nisipul; plaja nu-şi dă singură forma.

Ţinta şi sursa

Ceea ce vedem merge mai adânc decât credem. Când ne apropiem de o scară obişnuită, muşchii de la picioare se pregătesc de urcuş. Dar dacă vedem o scară rulantă, ne instruim muşchii să se odihnească. E o interesantă situaţie o scară rulantă stricată. Putem semnala picioarelor noastre: *„Iată o scară rulantă. Pe moment nu funcţionează ca scară rulantă. Aşa că o folosim ca scară obişnuită."* Dar când vom călca pe metalul striat, picioarele noastre tot vor avea o uşoară, imperceptibilă tresărire. Ştiam prea bine că nu avem la dispoziţie o scară mobilă. Am fost absolut în clar, cu picioarele noastre, dar ele au făcut un lucru pe care noi le-am spus să nu îl facă.

Mai devreme s-a susţinut că un copil se naşte nu numai anticipând părinţii şi limba, dar anticipând şi spectacolul. Este totuşi extrem de improbabil că s-ar fi născut şi cu aşteptarea unei scări rulante.

Iată ce este de presupus că se petrece. Peste ani, ochii au comunicat direct cu o zonă inconştientă a creierului, anume partea care controlează reflexele dobândite. Această parte a creierului a învăţat că scările rigide, cu marginea zigzagată, se mişcă singure şi picioarele trebuie să se acomodeze, că altfel ne pierdem echilibrul. Pavlov a

cercetat aceste reflexe conditionate, reacții aproape spontane, care sunt dobândite. Pe Irina o ajută să știe că simțurile pot ocoli complet mintea conștientă. Această învățare inconștientă alimentează munca invizibilă. Ținta ne poate determina mai mult decât știm.

Nu avem cum să dotăm personajele cu subconștient, dar Irina se poate hrăni prin efortul invizibil. Se poate pregăti astfel încât, jucând, imaginile pe care le vede să nu fie superficiale și simpliste, ci bogate și ambigue. Deși actorul nu are cum să joace decât ceea ce este conștient, jocul nu va fi total conștient. Ținta este singurul impuls pentru ceea ce se joacă atât în plan conștrient, cât și subconștient.

Văzând, specific, ceea ce este afară îl va propulsa pe actor mai mult în profunzimea personajului decât gândul la ceea ce se petrece lăuntric.

Cadrul

Opera de artă are o ramă în jur. Fotograful pune lucrurile într-un cadru, iar teatrul face asta și el. Aplauzele sunt un fel de cadru; la fel, spațiul în care urmărim spectacolul. *„Aici jucăm, acolo nu jucăm.* Copilașul care gângurește la pernă se simte în siguranță doar dacă află că, punând perna jos, asta semnalează sfârșitul spectacolului. Copilașul are nevoie de cadru.

Lumea pe care o vedem e și ea limitată – de arcul vederii noastre. Iepurii văd mai bine decât noi în două dimensiuni, dar mai puțin bine în trei dimensiuni; nimeni nu vede totul. Învățăm să vedem și mai puțin și mai mult decât se întâmplă cu adevărat în lume. Dar ceea ce vedem e modelat de multe forțe. De exemplu, identitatea nu are intenția de a permite ca teoriile să-i fie contrazise de realitate. Când vedem lumea, noi o creăm; nu vedem niciodată ceea ce este în adevăr. De câte ori deschidem ochii, producem o operă de artă. Mai aproape de adevăr decât asta nu vom ajunge.

Un motiv pentru care copiii mici ne fac să ne simțim așa de tandri este că ne acordă atât de multă atenție. Un copil mic ne vede cu atâta puritate, încât simțim că existăm cu o zonă în plus. Dar în momentul în care copilașul începe să se întrebe cum este el văzut, această curiozitate omnivoră se tocește. Pentru actor, nimic nu e mai important decît această călătorie inversă.

Cărarea înapoi

În această călătorie, facem zece pași înainte și nouă înapoi; răbdarea e vitală. Totuși, nu putem avea răbdare printr-un pur efort de voință, așa cum, doar pentru că încercăm asta, nu putem avea încredere și nu putem fi prezenți. Răbdarea e o stare de grație și noi avem înțelepciunea să nu-i blocăm vizitele. Dintre marile porți pe care i le trântim în față, una din cele mai dure e autojudecata. Ne putem controla autojudecata, dar nu putem controla libera venire și plecare a răbdării. Când nu reușim să găsim azi răspunsul, putem să ne simțim descurajați și nereușiți. E mai ușor să ne pedepsim, decât să avem răbdare cu noi înșine.

Totuși, căutarea fără sfârșit a actorului rămâne strămutarea acestei căi de la *„Cum sunt eu văzut ?"* la *„Ce văd eu ?"*

Ghid

Recomandările pe calea aceasta sunt alegerile incomode.
Concentrarea sau atenția
Siguranță sau credință
Independența sau libertatea
A arăta sau a vedea
Creativitatea sau curiozitatea
Originalitatea sau unicitatea
Emoția și interesul vieții

Oricât ar fi vitalitatea noastră, capacitatea și impulsul de a ne mișca, de a respira, ele sunt garantate de dubla regulă a mizei:

– *Există întotdeauna ceva de pierdut și ceva de câștigat.*
– *Ceea ce trebuie câștigat trebuie să aibă exact aceleași dimensiuni ca și ceea ce trebuie pierdut.*

și regula timpului:

– *cand miza crește, timpul descrește.*

Regulile țintei sunt valabile dacă le avem în minte când suntem în siguranță și ne sprijinim pe ele în pericol. Ținta stă în preajmă pentru noi. Nu noi suntem în preajmă pentru țintă. Ținta are atribute indestructibile, mai puternice decât îndoielile noastre cele mai violente. Izolarea nu este decât o teorie.

Prima: întotdeauna există o țintă.

A doua: ţinta există afară şi se află la o distanţă măsurabilă.
A treia: ţinta există înainte să avem nevoie de ea.
A patra: ţinta e întotdeauna specifică.
A cincea: ţinta întotdeauna transformă.
A şasea: ţinta este întotdeauna activă.

NOTĂ DESPRE VERSURI

Teorii contradictorii pot lega poezia într-un nod gordian. Actorii însă au găsit utile observațiile ce urmează. Versurile urmează aceleași reguli ca oricare altă țintă. În primul rând, versurile există pentru actor. Nu actorul există pentru versuri. Versurile oferă actorului energia lor. Actorul nu e obligat să primească darul, însă ar fi o prostie din partea lui să-l refuze.

În al doilea rând, dacă versurile și sensul se află în conflict, actorul are obligația să urmeze sensul. Până la urmă actorul trebuie să facă ceea ce dă sens demersului său de actor.

Să luăm replica Julietei:

„Thou know'st the mask of night is on my face,
Else would a maiden blush bepaint my cheek
For that which thou hast heard me speak tonight.
Fain would I dwell on form; fain, fain deny
What I have spoke. But farewell, compliment.
Dost thou love me ? I know thou wilt say "Ay",
And I will take thy word. Yet, if thou swear'st,
Thou mayst prove false. At lovers' perjuries,
They say, Jove laughs. O gentle Romeo,
If thou dost love, pronounce it faithfully.
Or, if thou think'st I am too quickly won,
I'll frown and be perverse and say thee nay,
So thou wilt woo; but else, not for the world.
In truth, fair Montague, I am too fond,

And therefore thou mayst think my haviour light,
But trust me, gentleman, I'll prove more true
Than those that have more cunning to be strange.
I should have been more strange, I must confess,
But that thou overheard'st, ere I was ware,
My true-love passion; therefore pardon me,
And not impute this yielding to light love
Which the dark night hath so discovered."

„Masca nopții
Îmi ocrotește chipul. Nu zărești

Ce purpur îmi sădiră în obraji
Cuvintele rostite adineauri.
Le-aș lua-ndărăt, aș spune c-am mințit,
De-aș fi robită bunei cuviințe.
Dar nu-s în stare ! Spune-mi; mă iubești ?
Știu ! Vei răspunde; Da ! Și-am să te cred
Dar poate să te-nșeli, jurând, și Zeus
Își bate joc de jurământul strâmb.
Ah, dragul meu Romeo, spune-mi drept;
Și-s dragă-ntr-adevăr, sau poate-ți pare
Că m-am lăsat prea lesne cucerită ?
Să te înfrunt, să-ți spun ursuză; Nu !
Iar tu să-ți dai silința să-mi câștigi
Iubirea, înfrângându-mi cerbicia.
Atâta tot ! O, dragă Montague,
Vorbind cinstit, sunt prea îndrăgostită.
Par, poate, ușuratecă puțin,
Dar am să-ți fac dovada-n viitor
Că sunt de mii de ori mai credincioasă
Decât mironosițele viclene.
E drept c-am întrecut măsura. Dar,
Până să-apuc să-mi dau eu seama, tu
Ai prins de veste cât de-nvăpăiată
Îmi e iubirea. Iartă-mă ! Nu-mi lua
Cuvintele ce-mi tălmăcesc pornirea
Drept un capriciu înlesnit de noapte."

Prima tendinţă a poeziei: fiecare vers caută regularitatea

Versul se numește *pentametru iambic.* Impresionanta expresie ne ajută numai dacă o descompunem și-i examinăm componentele.

Iambic se referă la *iamb,* desemnând ritmul de bază al versului, numit uneori și „măsură". Accentele iambului sunt *slab/tare,* ca în cuvintele:

today, goodbye, farewell, hello, goodnight,
Macbeth, obey, renown, pronounce, perverse,
impute, redeem, endorse, believe, confirm, protect,
expect, survive and salute.

târziu, atunci, curând, alo, salut
Macbeth, ascult, faimos, pronunț, pervers,
reproș, renasc, susțin, mă-ncred, confirm, întreb
aștept, trăiesc, pornesc

Cuvintele date ca exemplu sunt iambice, au accentele slab/ tare.

Pentru Irina va fi un exercițiu excelent să-și compună singură versuri albe – e mult mai ușor decât pare. Se poate începe cu niște cuvinte de sine stătătoare, construindu-se apoi câte un vers:

„I wonder what the time is ? Am I late ?"
„Mă-ntreb ce oră e ? Târziu să fie ?"

„I'd like a ticket for the match tonight'.
'Vreau un bilet la meciul de-astă-seară".

„I think it's raining. Did I bring a coat ?"
„Eu cred că plouă. Oare am umbrelă ?"

„I hate rehearsing when I've got a cold."
„Nu-mi place să repet când sunt răcit."

„I wonder when we'll stop – I need a drink"
„Când facem pauză – mi-e sete"

Ca în exercițiile mesajului, acest exercițiu este cel mai bine de făcut în perechi care alternează versurile:

„I'd like to speak in verse with you today"
„Hai să vorbim în versuri azi"

„I hear they spoke like this all day at court"
„Așa s-au exprimat ei azi la curte"

„I hardly think that's true, that's just a myth"
„Nu este-adevărat, ci este doar un mit"

„I'd like a cup of tea – I take it black"
„Am să comand doar ceaiul negru – deocamdată"

și în sfârșit conversații:

„A cigarette ? No thanks, I'm giving up.
Oh well perhaps just one it helps me think."
„Şi o ţigară ? Nu, merci, am renunţat
Sau una doar, m-ajută să gândesc."

Exerciţiul versurilor e surprinzător de uşor de realizat, engleza se pliază la acest tipar cu naturaleţe.

Să luăm primul vers din replica Julietei:

„Thou know'st the mask of night is on my face"
„Masca nopţii îmi ocroteşte chipul."

(adaptare pentru a fi în iambi: *Tu ştii că masca nopţii-mi ocroteşte chipul*)

Irina ar putea pune accentele după cum urmează:

„Thou know'st the mask of night is on my face"

adică, doar tu, Romeo, ştii că masca nopţii îmi ascunde faţa, iar corpul meu nu e nicăieri. În acest caz, există opt accente slabe în vers şi doar două accente puternice; singurul iamb este: *„my **face**"*.

Asta ar putea să însemne versul, dar Irina are multe alegeri. Ea ar putea da mai multe sensuri distincte versului, punând accentele după cum urmează:

*„Thou **know'st** the **mask** of **night** is **on** my face"*
*„**Thou** know'st the **mask** of **night** is on **my** face"*
*„**Thou know'st** the mask of night is **on my face**"*
*„Thou **know'st** the **mask** of night is **on** my **face**"*
*[Tu **ştii** că **masca** **nopţii**-mi **ocroteşte** **chi**pul*
***Tu** ştii că **masca** **nopţii**-mi **ocroteşte** chipul*
Tu ştii** că masca **nopţii**-mi ocroteşte **chipul
*Tu **ştii** că masca **nopţii**-mi ocroteşte **chipul]***

Pentru Irina, întrebarea e: va fi ultima lectură, cea de formă regulată, funcţională pentru ea ? Altfel spus, este purtătoare de sens ultima versiune a accentelor ? Poate în final prepoziţia *„on"* (pe) din original să fie accentuată ?

Dacă Irina reuşeşte să aşeze logic accentele în vers:

*„Slab **tare** slab **tare** slab **tare** slab* **tare** *slab **tare**"*

atunci Irina aşa şi trebuie să procedeze. Un excelent efect implicit al versurilor este că ele ne silesc să analizăm câte variante avem. Când vedem un vers, ni se dau mai multe posibilităţi de inflexiune .

La parametri egali, când sensul reiese mulțumitor din schema regulată a accentului, atunci utilizează această schemă.

Jazz

Versul se manifestă întrucâtva de parcă ar fi jazz. În jazz există un simț al regularității, să zicem măsura de 4/4; atunci acesta va fi ritmul *„pătrat" (square'just).* Jazz-ul nu este atât de independent de ritm cum sună uneori. Interpreții de jazz știu că depind de un ritm susținut cu strictă disciplină, de la care se pot abate. Abaterea aceasta are potențialul de a elibera energie.

Versul funcționează într-un mod similar. El creează o așteptare a accentului tare. *Ti-tam, ti-tam, ti-tam* etc., și deodată, dacă nu întâlnim *titam,* ci *titi* sau *tamti* sau *tamtam,* reacționăm; ne-a fost contrariată anticiparea. Am prezis ceva, oricât de inconștient, ca într-un lift în mișcare și când nu se întâmplă, suntem clintiți din loc. În vers acest impuls pare un fulger din senin, o lovitură de energie externă. Cum am văzut, sursele exterioare de energie sunt prețioase pentru actor. Versul pune la dispoziție o încărcătură exterioară de energie. Pentru actor, versul reprezintă un fel de chilipir. Ar fi păcat să-l ignore, fiindcă există pericolul ca actorul să încerce să sintetizeze energia înăuntru.

Refuzul anticipării

Versul stabilește o anticipare pe care actor o poate satisface ori refuza. Dacă anticiparea e refuzată încontinuu, ea se pierde total. Acesta e unul din motivele pentru care versul tinde să-și respecte regularitatea. Prea multe iregularități în vers vor deconstrui versul în proză.

Desigur, alegerile Irinei se vor schimba pe măsură ce ea evoluează în munca ei. La începutul repetițiilor, Irina e posibil să simtă că un anume vers nu conformează schemei, iar mai târziu poate să aibă senzația că totuși se conformează și va încerca varianta, sau invers.

E o chestiune de negociere între actor și vers. Versul va tinde întotdeauna spre regularitate. Uneori actorul va fi de acord cu versurile. Alteori el va fi în puternic dezacord și va sparge ritmul iambic. Situația cea mai frecventă va fi că versurile reușesc să fie ceea ce putem rosti

în tiparul de regularitate, iar atunci actorul va hotărâ dacă să se supună versului ori nu. Fiecare vers îşi oferă propriile oportunităţi. Regula există, însă fiecare caz în parte ar trebui decis pe baza faptelor.

Pentametrul

A doua tendinţă derivă din cea de-a doua silabă (cuvânt) ce constituie pentametrului iambic. Cum am văzut, iambul se referă la ritmul de bază. Iamb se numeştea unitatea pe care o numim picior. „Pentametrul" provine din numeralul grecesc cinci. În fiecare vers sunt cinci picioare. În mod ideal, fiecare *picior* din pentametrul iambic este un iamb; tot la modul ideal, în fiecare vers vor fi cinci iambi.

Versul cere cinci iambi curaţi care să fie ai lui. Versul nu vrea nici patru, nici şase iambi. Nu. Versul cere toţi cinci iambii şi numai cinci. Versul nu va avea întotdeauna ceea ce vrea, totuşi nu renunţă să încerce.

*(Thou **know'st**) (the **mask**) (of **night**) (is **on**) (my **face**)*

Cinci iambi şi versul va fi satisfăcut. Ne e uşor să auzim pulsul familiar al iambului... ti tam... titam. Dar cum marchează Irina faptul că în fiecare vers sunt numai cinci iambi ? Cum aude publicul că, după al cincilea iamb, urmează un nou vers ? Ar trebui oare Irina să facă o pauză, ca să clarifice lucrul acesta pentru cei care ascultă ? Actorul, cum ştim, n-ar trebui să încerce niciodată să clarifice lucrurile pentru public.

A doua tendinţă a versului: prima silabă accentuată din vers tinde să fie cea mai importantă silabă a versului respectiv.

*Tu **ştii** că **masca** **nopţii**-mi **ocroteşte** **chipul***

Aici ***ştii*** vrea să fie cea mai importantă dintre silabele accentuate ale versului.

Irina are poate senzaţia că *mască* şi *noapte* şi *faţă* sunt mai interesante decât cuvântul *ştii* şi vrea eventual să pună mai multă energie în cuvintele celelalte, mai atrăgătoare şi mai colorate.

Actorul e bine să se aplece asupra acestei modeste silabe de la începutul versului, în jurul căreia se învârte sensul întregului vers.

Desigur, doar într-un vers conform cu pattern-ul regulat va fi primul accent tare pe a doua silabă. Dacă totuşi versul e iregular, prima silabă accentuată s-ar putea să fie chiar prima silabă a versului, sau a treia, chiar a patra silabă. Regula rămâne că oriunde cade primul accent tare, silaba respectivă cere să fie considerată primul candidat la cea mai importantă silabă din acel vers. Aceasta afectează sensul, ca şi ritmul.

Prima silabă accentuată

„Thou **know'st** the mask of night is on my face,
Else **would** a maiden blush bepaint my cheek
For **that** which thou hast heard me speak tonight.
Fain **would** I dwell on form; fain, fain deny
What **I** have spoke. But farewell, compliment.
Dost **thou** love me ? I know thou wilt say "Ay",
And **I** will take thy word. Yet, if thou swear'st,
Thou **mayst** prove false. At lovers' perjuries,
They **say,** Jove laughs. O gentle Romeo,
If **thou** dost love, pronounce it faithfully.
Or, **if** thou think'st I am too quickly won,
I'll **frown** and be perverse and say thee nay,
So **thou** wilt woo; but else, not for the world.
In **truth,** fair Montague, I am too fond,
And **there**fore thou mayst think my haviour light,
But **trust** me, gentleman, I'll prove more true
Than **those** that have more cunning to be strange.
I **should** have been more strange, I must confess,
But **that** thou overheard'st, ere I was ware,
My **true**-love passion; therefore pardon me,
And **not** impute this yielding to light love
Which the **dark** night hath so discovered."

*„(tu) **Masca** nopţii*
*Îmi **ocroteşte** chipul. Nu zăreşti*
*Ce **purpur** îmi sădiră în obraji*
*Cu**vin**tele rostite adineauri.*
*Le-aş **lua**-ndărăt, aş spune c-am minţit,*
*De-aş **fi** robită bunei cuviinţe.*
*Dar **nu-s** în stare ! Spune-mi; mă iubeşti ?*

*Ştiu ! **Vei** răspunde; Da ! Şi-am să te cred*
*Dar **poate** să te-nşeli, jurând, şi Zeus*
*Îşi **bate** joc de jurământul strâmb.*
*Ah, **drag**ul meu Romeo, spune-mi drept;*
*Şi-s **dra**gă-ntr-adevăr, sau poate-ţi pare*
*Că **m-am** lăsat prea lesne cucerită ?*
*Să **te** înfrunt, să-ţi spun ursuză; Nu !*
*Iar **tu** să-ţi dai silinţa să-mi câştigi*
*Iu**bi**rea, înfrângându-mi cerbicia.*
Atâta tot ! O, dragă Montague,
*Vor**bind** cinstit, sunt prea îndrăgostită.*
*Par, **poa**te, uşuratecă puţin,*
*Dar **am** să-ţi fac dovada-n viitor*
*Că **sunt** de mii de ori mai credincioasă*
Decât mironosiţele viclene.
*E **drept** c-am întrecut măsura. Dar,*
Până să-apuc să-mi dau eu seama, tu
*Ai **prins** de veste cât de-nvăpăiată*
*Îmi **e** iubirea. Iartă-mă ! Nu-mi lua*
*Cu**vin**tele ce-mi tălmăcesc pornirea*
*Drept **un** capriciu înlesnit de noapte."*

Lectura fiecărui vers e personală. Mai sus am marcat nişte alegeri provizorii ale silabelor pe care poate să se situeze primul accent tare în fiecare silabă. *„**There**-fore" (de-aceea)* ne aminteşte că nu ne referim la primul cuvânt accentuat. Aceasta e o distincţie semnificativă. E vorba de prima silabă accentuată.

Ultimul vers al vorbirii ne aminteşte că primul accent tare nu cade neapărat pe a doua silabă. Aici e marcată a treia silabă. Totuşi există argumente valabile pentru care primul accent tare cade pe silaba a treia în unele versuri de mai sus. Citind fiecare vers, putem vedea că sensul se transformă subtil dacă prima silabă accentuată devine mai importantă decât oricare din cuvintele de la sfârşitul versului. Poate implica un act de renunţare. În versul 2: „Else **would** a maiden blush bepaint my cheek" (Mi s-ar roşi altfel obrazul feciorelnic ?) are într-adevăr *„would" (ar)* o greutate mai mare decât *„bepaint" (zugrăvit) ? „Bepaint"* pare cu mult mai interesant decât *„would". „Bepaint"* merită desigur mai multă energie decât *„would" ?* Imaginaţia se ataşează de cuvintele minunate dinspre sfârşitul versurilor, cum ar fi, de

exemplu, *„cunning"* (șiret) și *„strange"* (ciudat). Irina ar trebui - desigur să dedice mai mult timp acestor cuvinte derutante și mai puțin adjectivelor plicticoase, „acelea" de la începutul versului ?

Provocarea e următoarea: dacă Irina zăbovește asupra imaginilor atrăgătoare de la sfârșitul versului, va tinde să învăluie acele cuvinte de emoție și-ar împinge sentimentul într-un cadru prea amplu pentru conținut. Revărsarea sentimentului în și asupra cuvintelor mari îl fixează pe actor în aceleași probleme pe care le-am întâlnit înainte. Cadrul trebuie să fie întotdeauna mai mic; sentimentul va fi întotdeauna mai mare decât cuvântul.

În ansamblu, cuvintele mari trebuie să fie controlate; efortul trebuie îndreptat către prima silabă cu accent tare din vers.

Dacă desfășuram laolaltă primele silabe accentuate, căpătăm o bună imagine despre ceea ce vede personajul și despre ce crede că are de făcut. În această replică găsim:

Know'st/ Would/ That/ Would/ I/ Thou/ I/ Mayst/ Say/ Thou/ If/ Frown/ Thou/ Truth/ There/ Trust/ Those/ Should/ That/ True/ Not/ Dark

[Știi/ ai/ că/ aș/ eu/ poți/ zi-i/ tu/ de/ uiți/ tu/ da/ ici/ crez/ ei/ ar/ că/ da/ nu/ blanc]

Aproape că putem construi propoziții din asta. Sau o posibilă punctuație:

„Know'st, would ! That would I !
Thou, I mayst say thou, if frown thou.
Truth, there !
Trust those !
Should that true ?
Not dark."

[Știi, ai/ că aș, eu !
Poți, zi-i !/ Tu de uiți.../ Tu, da ! ș.a.m.d.]
Ce poate Irina auzi în aceste cuvinte ?
Chei pentru ceea ce vede Julieta ?
O lume care o face să simtă nevoia de a o controla ?
Un Romeo care o face să aibă nevoie să-l creadă ?
Să se încreadă în el ?
Un Romeo pe care Julieta are nevoie să-l creadă ?

Un întuneric de folosit ?
Un întuneric de temut ?
Un întuneric de învins ?
Un adevăr care trebuie dezvăluit ?
Un adevăr care trebuie să fie protejat de întuneric ?
Un echilibru între el şi ea care trebuie creat şi păstrat ?
Un Romeo care trebuie iubit ?

Această secvenţă de cuvinte oferă o viziune asupra lucrurilor de care Julieta crede că are nevoie. Chiar şi fără a schimba punctuaţia, secvenţa are o energie impresionantă.

Punctuaţia şi respiraţia

*„Thou **know'st** the mask of night is on my face*
*Else **would** a maiden blush bepaint my cheek*
*For **that** which thou hast heard me speak tonight*
*Fain **would** I dwell on form fain fain deny*
*What **I** have spoke but farewell compliment*
*Dost **thou** love me I know thou wilt say Ay*
*And **I** will take thy word yet if thou swear'st*
*Thou **mayst** prove false at lovers perjuries*
*They **say** Jove laughs O gentle Romeo*
*If **thou** dost love pronounce it faithfully*
*Or **if** thou think'st I am too quickly won*
*I'll **frown** and be perverse and say thee nay*
*So **thou** wilt woo but else not for the world*
*In **truth** fair Montague I am too fond*
*And **there**fore thou mayst think my haviour light*
*But **trust** me gentleman I'll prove more true*
*Than **those** that have more cunning to be strange*
*I **should** have been more strange I must confess*
*But **that** thou overheard'st ere I was ware*
*My **true**-love passion; therefore pardon me*
*And **not** impute this yielding to light love*
*Which the **dark** night hath so discovered"*

*„(tu) **Mas**ca nopţii*
*Îmi **o**croteşte chipul. Nu zăreşti*

*Ce **pur**pur îmi sădiră în obraji*
*Cuv**in**tele rostite adineauri.*
*Le-aș **lua**-ndărăt, aș spune c-am mințit,*
*De-aș **fi** robită bunei cuviințe.*
*Dar **nu-s** în stare ! Spune-mi; mă iubești ?*
*Știu ! **Vei** răspunde; Da ! Și-am să te cred*
*Dar **poa**te să te-nșeli, jurând, și Zeus*
*Își **ba**te joc de jurământul strâmb.*
*Ah, **dra**gul meu Romeo, spune-mi drept;*
*Și-s **dra**gă-ntr-adevăr, sau poate-ți pare*
*Că **m-am** lăsat prea lesne cucerită ?*
*Să **te** înfrunt, să-ți spun ursuză; Nu !*
*Iar **tu** să-ți dai silința să-mi câștigi*
*Iu**bi**rea, înfrângându-mi cerbicia.*
*Atâ**ta** tot ! O, dragă Montague,*
*Vor**bind** cinstit, sunt prea îndrăgostită.*
*Par, **poa**te, ușuratecă puțin,*
*Dar **am** să-ți fac dovada-n viitor*
*Că **sunt** de mii de ori mai credincioasă*
Decât mironosițele viclene.
*E **drept** c-am întrecut măsura. Dar,*
Până să-apuc să-mi dau eu seama, tu
*Ai **prins** de veste cât de-nvăpăiată*
*Îmi **e** iubirea. Iartă-mă ! Nu-mi lua*
*Cuv**in**tele ce-mi tălmăcesc pornirea*
*Drept **un** capriciu înlesnit de noapte."*

Este întotdeauna util să ștergi punctuația din textul shakespearian; nu e plauzibil ca el să fi supravegheat tipărirea pieselor sale, astfel că nu știm cu precizie ce intenționa. Într-adevăr, variatele ediții au versiuni diferite, produse de diferiții editori.

Mai există un motiv de a renunța la punctuație: dacă citim cu voce tare textul fără punctuație, rămânem fără suflu, fiindcă nu ne spune nimeni când să ne oprim. Acesta e un avantaj. Punctuația modernă urmează convențiile moderne. Faptul că avem cu toții gânduri de scurtă întindere vine din convenția prozei moderne. Dar, oricare ar fi convenția, noi respiram natural după gândire. Adâncimea respirației pe care o tragem în piept este dictată de lucrurile în care suntem angajați.

În viaţa reală, nu avem nevoie să ne gândim la această regulă; e un reflex. În caz de pericol, ochii pot ocoli mintea, conştienţa, comunicând direct diafragmei. Când, sub ameninţare, o a doua întârziere ar putea însemna diferenţa dintre viaţă şi moarte.

Încercând să clarifice, punctuaţia modernă poate dezafecta gândirea originală. Dacă deconstruim gândirea de largă respiraţie a lui Shakespeare, aceasta îşi schimbă sau îşi pierde înţelesul.

Un avertisment

Noi deseori pretindem că vrem să facem unele lucruri pe care, de fapt, suntem siliţi să le facem. De multe ori negăm că nu avem alte opţiuni. Putem inventa nenumărate motive pentru care gândirea ar trebui ciopârţită în multe idei mici, toate ajutate şi stârnite de o pletoră de virgule moderne

În modul cel mai clar, nu e o problemă că Shakespeare ar fi atât de complex încât îţi trebuie studii înalte ca să-l înţelegi. Gândirea lui nu e vreo enigmă cerebrală pe care doar nişte academici s-o poată denişa. Dificultatea majoră pentru actorii moderni în abordarea lui Shakespeare e de ordin practic: dimensiunea gândirii la el cere o respiraţie mai amplă decât se cere actorului la cele mai multe texte moderne. Actorii trebuie să se antreneze fizic pentru această gândire lungă, aşa încât să poată respira când vor şi când trebuie s-o facă.

Lectura replicii fără punctuaţie poate să o lase pe Irina fără aer. Aceasta e o lecţie utilă, fiindcă Irina are nevoie să încerce să rostească un maximum posibil din replica ei fără să trebuiască să inspire, unele linii ideatice din Shakespeare fiind exceptional de ample.

Însă exerciţiile de respiraţie cer răbdare şi rezistenţă. Actorii de multe ori pierd speranţa, ori se enervează, când se confruntă pentru prima oară cu scurtimea respiraţiei. Şi aceste sentimente au utilitatea lor practică. Este extrem de folositor să ne conştientizăm limitele. Dacă nu îndrăznim niciodată să explorăm marginile capacităţilor noastre, nu le vom putea impinge vreodată mai departe. Irina are nevoie să facă exerciţii de inspirare lentă. Există multe exerciţii. Cel mai evident este acela de a inspira profund şi a expira numărând rar, cu glas tare. Prin exerciţiu, numărul respiraţiilor poate creşte confortabil. Generaţiile dinainte au avut parte de multe sfaturi tehnice. Sfatul meu este că respiraţia, chiar dacă pentru Shakespeare cere o forţă şi o

energie particulare, trebuie să rămână mereu naturală. Actorul n-ar trebui să se simtă niciodată silit să-și țină respirația. Tehnicile îl pot bloca pe actor. Corpul știe mai bine când să respire decât putem noi vreodată să-l învățăm, la nivel conștient. Dacă avem nevoie de mai mult aer în respirație, corpul ne va da mijloacele. E doar nevoie să oferim corpului suficientă practică.

Rezervele naturale de respirație

Când miza se intensifică, plămânii noștri nu se vor goli niciodată. Plămânii goli ne diminuează capacitatea de a fugi sau a lupta. Reflexul respirației profunde este înnăscut. Și taurii și păsările își umflă pieptul dacă se află sub impactul fricii sau furiei. Sigur că putem inspira superficial mici guri de aer, asta se întâmplă natural și reflex. Dar, în prezența unui pericol, nu mai lăsăm plămânii complet goi de aer. Când implicarea noastră e intensă, nu mai putem pompa tot aerul afară din plămâni nici dacă am vrea; așa cum nu ne putem sinucide ținându-ne respirația. Reflexul e mai puternic decât voința conștientă. Versul shakespearian are nevoie de multă respirație – miza este mare și gândirea amplă. Dacă vrei ca o mașină să ruleze confortabil cu șaizeci de mile pe oră, ar trebui să aibă capacitatea de a atinge și o sută de mile la oră. Mașina care are capacitatea maximă de șaizeci de mile pe oră va avea probleme de rezistență și de forță chiar dacă nu-i depășim această limită; cu aparatul respirator lucrurile stau la fel.

Irina va respira atunci când o cere senzația Julietei. Irina ar trebui să nu aibă de ce se gândi când să respire. Irina va respira natural, în ritmul gândirii. Ea va inspira urmând automat sensul. Dar Irina trebuie să știe că gândurile vorbite ale Julietei sunt adesea mai lungi decât apar ele cititorului modern. Lectura și re-lectura textului cu glas tare și fără punctuație o vor ajuta pe Irina să vadă cât de lungi pot fi unele din gândurile Julietei.

Secvența ultimului cuvânt

Când ascultăm ultimele cuvinte, ele au un efect extraordinar. Spre deosebire de prima silabă cu accent tare, acum e vorba de cuvinte întregi. Această secvență a ultimului cuvânt deschide poarta spre

orizontul vast al inconștientului mental. Exercițiul e neprețuit, pentru lucrarea invizibilă.

Irina citește cuvintele finale rar, cu glas tare:

Face/ cheek/ tonight/ deny/ compliment/ Ay/ ay/ swear'st/ perjuries/ Romeo/ faithfully/ won/ nay/ world/ fond/ light/ true/ strange/ confess/ ware/ me/ love/ discovered.

Față/ obraz/ astă-seară/ refuzi/ compliment/ juri7 sperjur/ Romeo/ credincios/ câștigat/ nu/ lume/ fond/ lumină/ adevărat/ ciudat/ mărturisi/ obosit/ mie/ iubire/ descoperit.

Secvențele acestea sunt deseori uimitoare, ele par să dea versiunea irațională, subconștientă a personajului și chiar a întregii piese. Ar fi reductiv să definim ce înseamnă secvența. Fenomenul acționează misterious, dezvoltând ceea ce vede actorul. Juxtapunerea va însemna pentru Irina ceva personal, subiectiv, indefinisabil, profund – îmbogățind țintele pe care ea le vede prin ochii Julietei.

Sigur că această împărțire artificială în secvențe trebuie să fie uitată când ajungem la munca vizibilă de interpretare. Ca orice altă componentă a lucrării invizibile, impresia decide când și cum să-și facă influența simțită.

Accelerarea

Citind textul cu glas tare, Irina s-ar putea să observe că se întâmplă ceva ciudat între ultimul cuvând și prima silabă tare din versul următor.

*„Thou **know'st** the mask of night is on my face*
*Else **would** a maiden blush bepaint my cheek*
*For **that** which thou hast heard me speak tonight*
*Fain **would** I dwell on form fain fain deny*
*What **I** have spoke but farewell compliment*
*Dost **thou** love me I know thou wilt say Ay"*

Julieta: *„**Mas**ca nopții*
*Îmi ocro**tește** chipul, Nu zărești*
*Ce **pur**pur îmi sădiră în obraji*
*Cu**vin**tele rostite adineauri.*
*Le-aș **lua**-ndărăt, aș spune c-am mințit,*
*De-aș di ro**bită** bunei cuviințe.*

*Dar **nu-s** în stare ! Spune-mi; mă iubești ?*
Știu ! Vei răspunde; Da !"

Există o tendință vizibilă de accelerare. Dorița de a te grăbi spre prima silabă cu accent tare pare să vină din altă parte. Versul manifestă o voință proprie. Astfel, există un impuls care pare independent de a merge iute de la *face* la *would,* de la *cheek* la *that,* de la *tonight* la *would,* de la *deny* la *I* și de la *compliment* la *thou* etc. [În traducerea românească, trecerile sunt de la *nopții* la *purpur,* de la *obraji* la *cuvinte,* de la *adineauri* la *lua,* de la *mințit* la *robită,* de la *cuviință* la *nu-s,* de la *iubești* la *știu*].

Accelerarea dintre ultimul cuvânt și următoarea silabă accentuată este mijlocul principal prin care se face simțită încheiera unui vers. Actorul se lasă eventual în voia accelerării, sau o respinge, poate să se supună, sau dimpotrivă, dar actorul nu are pur și simplu cum s-o ignore.

Alte exemple

Putem observa efectele ultimului cuvânt și ale primei silabe cu accent tare ce urmează în cele trei replici considerate mai devreme.

„Hist Romeo hist o for a falconers voice
To lure this tassel-gentle back again
Bondage is hoarse and may not speak aloud
Else would I tear the cave where Echo lies
And make her airy tongue more hoarse than mine
With repetition of my Romeos name..."

„Tis almost morning I would have thee gone
And yet no farther than a wantons bird
That lets it hop a little from his hand
Like a poor prisoner in his twisted gyves
And with a silken thread plucks it back again
So loving-jealous of his liberty...
Sweet so would I"
„Yet I should kill thee with much cherishing
Good night good night parting is such sweet sorrow
That I shall say good night till it be morrow"

„Romeo ? Ah ! De ce n-am glas de șoim

S-ademenesc, ca el, spre cuib perechea!
Glas moale și fricos îți dă sclavia!
Aș sparge grota unde doarme Echo
Și vocea-i mult mai răgușită-ar fi
Decât a mea rostind mereu; Romeo!"

„Se luminează! Te-aș lăsa să pleci
cum lasă-n joacă pasărea, o fată,
Din mâini să-i scape, ca s-o tragă iar
De șnurul de mătase înapoi,
În colivie, pizmuindu-i zborul
Din prea mult drag."

„Și eu aș vrea, iubitule!
Te-aș omorî cu sărutări! Și-acum,
Hai, du-te! noapte bună. Despărțirea
Îmi e o suferință-atât de dulce,
Că până-n zori ți-aș spune; Noapte bună!"

Iată lista posibilă a primelor silabe accentuate:
Hist/ lure/ Bond/ would/ make/ rep/ all/ yet/ lets/ poor/ with/ love/ I/ night/ I
[Hai/ vii/ leg/ ai/ faci/ rup/ tot/ dar/ las/ prost/ cu/ drag/ eu/ nopți/ eu]

(Se întâmplă că nu găsesc decât patru accente tari în versul: *„Like a **poor pris**-oner in his **twist**-ed **gyves**"*.

Dacă aveam un vers regulat, el ar fi trebuit desigur să aibă cinci accente. Poate că primul *„Like"* [„cum"] ar putea avea un accent. Decizia trebuie să o ia Irina, în fond numai imaginația ei poate face acest vers să pară consecința inevitabilă a ceea ce ea vede.)

Această secvență de silabe e cât se poate de grăitoare. Primele silabe accentuate implică o urgență sau o intensitate pe care Irina ar putea s-o scape din vedere dacă e distrasă de măreția cuvintelor finale anterioare. Julieta simte, poate, că trebuie să ia evenimentele în stăpânire și să nu le lase în seama sorții sau a lui Romeo. Irina poate simți multe acțiuni și ținte conștiente în această secvență, prea subtile ca să fie descrise în proză. Secvența de prime silabe accentuate dă Irinei câteva idei constructive pentru munca ei vizibilă.

Sub-poemul

Încă o dată, Irina poate utriliza secvența ultimului cuvânt pentru a-și stimula imaginația:

voice/ again/ aloud/ lies/ mine/ name/ gone/ bird/ hand/ gyves/ again/ liberty/ I/ cherishing/ sorrow/ morrow

[șoim/ perechea !/ sclavia !/ Echo/ ar fi/ Romeo/ pleci/ o fată/ iar/ înapoi/ zborul/ drag/ iubitule !/ acum/ Despărțirea/ dulce/ bună].

un alt sub-poem uimitor: *misterios/ bogat/ aluziv/ bucuros/ generos/ înspăimântător/ epic/ tandru/ profetic.* Acest sub-poem este ca un mesaj secret trimis din subconștientul lui Shakespeare direct în subconștientul Irinei. De fapt explicația rațională a sub-poemului e banală, fiind așezarea unei matrice, oricare, între mâinile timpului. Tot ce are Irina de făcut este să fie atentă la secvență, citind-o rar, cu glas tare și capul pe cât posibil vid. Matricea își lasă atunci amprenta, hrănind subconștientul.

Cezura

Un alt aspect tehnic al versului este ceea ce se numește, intimidant, „cezură".

În principiu, cezura este pauza din mijlocul versului, folosită adesea pentru a releva antiteze. Căutând cu atenție, Irina va descoperi ea însăși aceste pauze. Prea multe sfaturi specializate despre cezură pot crea confuzie și nu există o regulă fermă, sintetică pentru cezura din versurile lui Shakespeare. Unele versuri nu au o cezură. Altele se despart natural în mai mult de două părți - practica va fi calea cea mai bună pentru Irina de a-și forma simțul acestor pauze.

Turnura de la mijlocul versului

Există totuși o excepție, atunci când întâlnim o cezură inevitabilă, fiindcă Shakespeare a plasat o schimbare de direcție nu numai la sfârșitul versului, ci și la mijloc. „Întorsătura de direcție" aici nu include numai un punct; indică punctul la care gândirea are o schimbare majoră de direcție.

Un asemenea punct se poate marca în punctuaţia modernă şi cu un semn de exclamaţie, un semn de întrebare, cu o linie sau punct şi virgulă. De obicei turnurile acestea sunt rezervate pentru finele versului.

„Întorsătura de direcţie", sau „turnura" desemnează mai bine procedeul decât dacă-i zicem oprire. „Oprire" ar implica faptul că energia se sfârşeşte şi reîncepe. În piesă, energia nu se termină niciodată. Energia poate fi transmutată într-o aparentă nemişcare şi tăcere, dar, sub acalmia suprafeţei, piesa continuă impetuos. Ca într-o cursă cu ştafete, bagheta energiei este trecută cu măiestrie de la interpret la interpret; energia se transformă, bagheta energetică nu cade la pământ niciodată. Sau, altfel spus, dacă un pilot nesigur decide să verifice motoarele la mijlocul zborului şi le închide pentru teste, avionul se va prăbuşi.

Mai jos se rostesc secvenţe cu o turnură provizorie marcată la mijlocul versului:

1. Thou know'st the mask of night is on my face
2. Else would a maiden blush bepaint my cheek
3. For that which thou hast heard me speak tonight
4. Fain would I dwell on form fain fain deny
5. What I have spoke ***TURN*** *but farewell compliment*
6. Dost thou love me ***TURN*** *I know thou wilt say ay*
7. And I will take thy word ***TURN*** *yet if thou swear'st*
8. Thou mayst prove false ***TURN*** *at lovers perjuries*
9. They say jove laughs ***TURN*** *o gentle Romeo*
10. If thou dost love pronounce it faithfully
11. Or if thou think'st I am too quickly won
12. I'll frown and be perverse and say thee nay
13. So thou wilt woo ***TURN*** *but else not for the world*
14. In truth fair montague I am too fond
15. And therefore thou mayst think my haviourlight
16. But trust me gentleman I'll prove more true
17. Than those that have the cunning to be strange
18. I should have been more strange I must confess
19. But that thou overheard'st ere I was ware
20. My true-love passion ***TURN*** *therefore pardon me*
21. And not impute this yielding to light love
22. Which the dark night hath so discovered

Ce trebuie să facă Irina la aceste turnuri din mijlocul versului ? Ea va observa că acestea semnalează o schimbare de importanță neobișnuită; e lumina roșie, avertizarea de urgență: „Atenție – curbă mai severă decât crezi !"

Turnura şi ţinta

Turnura depinde complet de țintă. Nu ne putem forța dinăuntru să schimbăm direcția. Aceasta se va schimba doar pentru că ținta s-a schimbat. Ţinta este aceea care se modifică înainte ca noi să ne modificăm. Noi doar ne silim în permanență să ținem pasul cu ținta schimbătoare.

Pentru actor, turnura de la mijlocul versului semnifică o schimbare majoră de țintă. Aceasta cere actorului să vadă ceva cu totul nou. O mare schimbare de țintă la mijlocul versului îl va încuraja pe actor să facă o alegere interesantă. Ceva neașteptat apare în calea privirii personajului. Noua țintă se poate constitui din variate lucruri, dar ar trebui să existe o diferență substantială față de ceea ce vedea personajul înainte. Cum ar trebui să arate Irina turnura de la mijlocul versului ?

Irina de fapt nu trebuie să arate nimic. Tot ce poate Irina să facă este să examineze lucrul surprinzător de nou pe care ar putea Julieta să-l vadă.

De exemplu:

1. Thou know'st the mask of night is on my face
2. Else would a maiden blush bepaint my cheek
3. For that which thou hast heard me speak tonight
4. Fain would I dwell on form fain fain deny
5. What I have spoke ***TURN*** *but farewell compliment*
6. Dost thou love me ***TURN*** *I know thou wilt say Ay*

Am fi putut să mai punem o turnură în versul 4, între *„form"* și *fain;* deasemenea, am fi putut omite cezura din versul 5, între *spoke* și *but.*

Ţinta e în permanentă schimbare, dar unele din schimbări sunt mai ample decât altele. Julieta își improvizează textul. Intensificarea situației face mai dificilă conformarea la textul scris dinainte. Planul, oricare ar fi acesta, pe care ea și l-a făcut, se volatilizează și apare transformat cu fiecare cuvânt pe care îl rostește. Totuși, se poate argumenta că în versurile 1–3 se desfășoară un singur gând. Gând care

nu se încheie cu ultimul cuvânt: *tonight (astă-seară).* E util pentru actor să evoce faptul că gândul nu este complet niciodată. (Ne folosește să ne amintim asta în toate formele de versuri, mai ales în acelea cum sunt alexandrinii, care par să ambaleze idei „perfecte".) Mai important este că o idee nouă se naște înainte ca vechea idee să aibă timpul să moară – orice gând e o întrerupere.

În cazul Julietei, noua idee începe în versul 4 cu: *„Fain would..."* Pentru prima silabă accentuată, Irina are de ales: fie *„Fain"*, fie *„would"*. Silaba care primește presiunea suplimentară, apăsarea mai ponderabilă unde gândul nou izbucnește ca să lichideze gândul vechi. Gândul anterior nu zăbovește niciodată în zbaterile morții. Gândul nou întotdeauna întrerupe gândul vechi înainte ca acesta să aibă timp să moară. Gândul vechi e retezat de fiecare dată în plina sa vigoare. Dealtfel însăși fricțiunea dintre ideile în concurență aprinde motorul. Aceste gânduri, desigur, se nasc toate în cuprinderea țintei.

„Turnura" următoare, totuși, pentru Irina, e posibil să nu se petreacă în relativ comfort, la sfârșitul versului, ci la mijloc.

Ce se întâmplă înainte de *„But farewell compliment"* ? Se oțelește Julieta pentru declarația de dragoste ce urmează ? Posibil. Pentru Irina regula este că ea trebuie să întrerupă *„spoke"* văzând o idee radical nouă. Același lucru e adevărat pentru următorul vers: *„Dost thou love me TURN I know thou wilt say Ay"* unde e probabil că Julieta va trebui să înterupă toate cererile făcute de Romeo.

Sfatul practic pentru Irina este să se asigure că are destul aer în piept la aceste puncte de criză ca să nu aibă nevoie să caște gura după mai mult. La punctul acesta, actorul n-ar trebui să fie silit să respire; inspirarea ar avea nevoie de o pauză, lucru care n-ar favoriza momentul.

Pictograma chineză pentru cuvântul „criză" reunește pictogramele care desemnează „primejdie" și „ocazie". Asta ne ajută să înțelegem turnura de la mijlocul versului. Pericolul este ca actorul să pună o surdină pe această schimbare, marcând-o cu o pauză. Oportunitatea pentru actor este să vadă ceva extraordinar și să facă o alegere nouă remarcabilă. Turnura din mijlocul versului oferă actorului prilejul de a vedea ceva uimitor și nou în momentul de spontaneitate. Turnura de la mijlocul versului o invită pe Irina să-și ofere o surpriză. Turnura de la mijlocul versului dă actorului un cadru asigurat în care să-și poată pierde controlul.

Să vezi ceva nou; lucrarea invizibilă și tensiunea versului te vor proteja.

Digresiune: telefericul

Versul în general și turnura de la mijlocul versului în particular funcționează într-un fel asemenea telefericului. Poate simțim îndoială pe când ne clătinăm pe deasupra stâncilor colțuroase. Poate încercăm să ne ținem respirația, să nu ne mișcăm, să nu privim în jos. Dar ar fi păcat să pierdem adâncimile văilor și verticala înălțimilor. Ne vom bucura mai mult de acestea dacă ne amintim că inginerii au făcut munca invizibilă. Ne putem relaxa, ne putem baza pe tensiunea din cablu. Pe toată lungimea lui nu sunt fire lăsate, atârnate și, mai ales, goluri. Sigur că actorul poate face pauză, câtă vreme ideea continuă să se schimbe și țintele nu scapă; o pauză costă prea mult. dar dacă pauza semnifică rotunjirea ideii sau înlăturarea țintei, costul e echivalent cu lipsa unei bucăți din cablul de susținere.

Digresiune: bolile infecţioase ale versului

Versul care continuă neabătut e istovitor la ascultare și la rostire. Dar versul care coboară (scade) nu e o boală; e doar un simptom. Cauza este că actor nu reușește să vadă ținta la sfârșitul versului. Problema opusă acesteia e versul care nu începe cu adevărat, cu silabe murmurate, ca o mașină care nu se mișcă; efectul e similar la actorul care își abandonează-(coboară) replica. Cauza este faptul că actorul nu s-a angajat pe deplin în țintă de la începutul versului.

Punctele oarbe pot deveni un obicei. Actorul poate intra în ritmul de a bloca ținta în anumite momente repetabile. De ce ? Din cauza dorinței subconștiente de a avea un moment regulat de odihnă acasă. Și dacă ne tot întoarcem acasă la odihnă, nici nu facem cine știe ce călătorie. Nu joci un meci de anvergură dacă lovești mingea numai în imediata apropiere, unde-o poți mereu ajunge. (Incidental, orice trucuri pentru a înșela publicul, cum ar fi impunerea automată a unei inflexiuni ascendente la sfârșitul versului, sunt de natură să distrugă încrederea actorului și respectul de sine.) Și, ca orice structură, mijloacele de siguranță pot fi periculoase. Într-o vreme se întindeau plase de siguranță într-un golf australian, care să-i apere pe înotători de rechini. Însă

rechinii nu sunt proști și duzini întregi și-au făcut loc prin găurile plasei. Așa s-au trezit rechinii prinși în golf și curând au devenit nervoși, foarte înfometați...

Exercițiu pentru versuri

Irina memorizează replica, pășind de-a lungul unei camere mici, sau alergând pe holul spațios.

În timp ce se mișcă, Irina menține fluxul de cuvinte rostite cu glas tare și atinge peretele la ultimul cuvânt, doar la ultimul cuvânt al fiecărui vers. Atingerea peretelui trebuie să dureze cât ultimul cuvânt și doar atâta cât durează cuvântul. Apoi Irina se întoarce și arată cu brațul și degetul întinse spre peretele opus în clipa în care rostește prima silabă accentuată a următorului vers. Intenția gestului este aceea de a străpunge și a transforma peretele care se apropie. Irina pășește apoi către peretele opus arătând spre el tot timpul și face astfel ca mersul să nu dureze mai mult decât rostirea versului, încât ea să poată atinge peretele de vis-a-vis numai la ultimul cuvânt din versul următor. Ea repetă asta până la sfârșitul replicii, iar fiecare vers durează cât traversarea camerei. Irina va face exercițiul de câteva ori, de fiecare dată apreciindu-și ritmul cu mai multă exactitate, ea va atinge peretele, se va întoarce și va arăta încă și mai specific; nu este deloc ușor.

Exercițiul îl ajută pe actor să vadă ce timp se cere pentru fiecare vers și să perceapă faptul că versul izvorăște la fel de mult din corp, ca și din cap. Mai mult decât orice, îl ajută pe actor să simtă intervalul particular și puternic dintre ultimul cuvânt, trecând prin orice silabă neaccentuată către prima silabă accentuată. Ar fi înșelător să desemnăm acest scurt interval ca „gol" ori „tranzit" ori „suspensie", pentru că este un timp încărcat de energie. Acest interval îți dă, în mod normal, o senzație de accelerare și întotdeauna de schimbare a direcției, sentimentul unei acute reorientări, oriunde s-ar petrece. Tușa senzuală a acestui moment anume va fi diferită de la actor la actor.

O digresiune: calendarul internațional la distanță

Oricum, senzația este diferită de la vers la vers. Senzația este generată chiar în Irina, când ea se concentrează atât asupra ultimului cuvânt, cât și a primei silabe accentuate. Distanța de la prima silabă accentuată la ultimul cuvânt din același vers este rațională. Se

constituie din versul însuși. Însă distanța de la ultimul cuvânt la prima silabă accentuată din următorul vers este ciudată, seamănă puțin cu un calendar internațional la distanță. Ar fi curios să știm ce s-ar întâmpla unui călător în lipsa acestei resurse. În ceea ce privește calculul timpului, călătorii ar întineri dacă ar călători în continuare spre Vest. Așa s-a inventat și resursa. O defecțiune logică, o linie a erorii, o criză artificială impusă ceasului, astfel încât să putem recupera un sens al controlului narativ chiar și asupra timpului.

Dionysos și Apollo

În ultimă instanță, cel mai bun mod de a învăța despre vers alb este să citești cât mai mult cu glas tare. Dezvoltarea rostirii în versuri se aseamănă cu încercarea de a afla cum îi vedeau grecii pe zeii lor. Când pregătim o piesă grecească antică, ne putem duce să citim ce au de spus experții în materie. De fapt, s-ar putea să fie de mai mare folos și să ne intimideze mai puțin dacă citim chiar textele grecești. Din textele acestea, din piesele respective, din epopei și istorii deprindem propriul nostru sens privind subiectul. Fiecăruia ni s-a dat un mod diferit de a vedea lumea. Modul noastru individual de a privi poate fi adus la suprafață, educat, cu ajutorul altora. Însă rămâne modul nostru de a vedea, nu modul altuia. Trebuie să-i întâlnim pe zeii greci în felul nostru individual. Ceea ce nu înseamnă că putem noi crea ce ne place din credințele antice. Trebuie să ne obișnuim cu ele prin concetrare. Dar nu ne putem apropia de ceea ce au însemnat Dionysos ori Apollo pentru vechii greci fără să ne permitem de a avea noi înșine o experiență cât mai directă în privința acestor zei. Dobândim experiența printr-un contact cât mai direct cu ei. Contact care trebuie să fie simplu și senzual. Noi avem nevoie de contactul cu sursele originare, mai degrabă decât prin ceea ce alții au văzut în aceste surse. Deși este util să citim introduceri și să ascultăm savanții, asemenea studiu, să nu uităm, reprezintă doar un preambul al propriei noastre munci.

Versuri personale

Vine o vreme cînd pricepem un lucru prin noi înșine. Nu putem da, obține sau lua înțelepciune, dar putem fi ajutați să descoperim propria înțelepciune și-i putem ajuta pe alții să procedeze la fel. Asta înseamnă că Irina nu poate fi învățată să vorbească în versuri. I se pot da o sută de reguli și poate fi atrasă ori silită să preia pasabil modul altcuiva de

a vorbi în versuri. Irina este singura care o poate învăța pe Irina; mai întâi ascultând la alții, care au mai multă experiență. Dar va veni momentul când va trebui să învețe propria ei cale. Unul din modurile cele mai eficiente în care Irina o poate învăța pe Irina poezie nu este doar să citească tare multe vesuri, pe cât posibil din toate epocile – dar să și scrie ea însăși ceva poezie. Încercând să scrii (ori să joci) înveți repede cât e de greu să faci bine acest lucru. Irina poate învăța repede și nemediat ce nu pot face cuvintele și, în consecință, și ceea ce ele pot face. Irina va învăța cât de alarmant de independente sunt cuvintele, chiar și pentru cei mai mari poeți.

Irina se poate specializa în vers alb la fel ca oricare altul. A avea cunoștințe despre versurile pieselor lui Shakespeare sau orice alt aspect al acestora nu este un privilegiu de preoți gnostici. Cu cât ajungem să știm mai mult despre opera lui, cu atât mai mult ne recunoaștem fiecare o relație individuală cu el. Shakespeare nu e proprietatea nimănui. (Deși odată un producător de la Hollywood m-a asigurat solemn că el a obținut drepturile !)

Așa cum Irina își va găsi propriul ei mod de a o juca pe Julieta cu acest Romeo anume, așa trebuie Irina să și sintetizeze propriul ei fel de a rosti versuri. Irina poate primi sprijin și o direcționare. Dar în cele din urma ea va trebui să afle calea ei individuală. Cu disciplină și mult exercițiu, Irina va descoperi cum trebuie ea să rostească versuri.

A vedea

Se întâmplă cu versurile la fel ca și în celelalte aspecte ale interpretării actoricești. Irina trebuie să-și aducă aminte că nu e treaba ei să facă nimic bine. Bine nu există, cel puțin pentru actor, iar prost e la fel de frivol. Nu suntem aici ca să facem lucrurile bine sau rău. Suntem aici ca să facem cât putem noi de bine. Ce constituie acest cel mai bine decidem ca indivizi, după ce am văzut ambivalența lumii cât am putut noi de clar și fără sentimentalism.

Actorul este cel care vede pentru noi: lucruri pe care vrem să le vedem, ca și lucruri pe care nu vrem să le vedem. Mileniul copil urlă: capacitatea actorului de a vedea ținta, în toată problematica ei ambiguitate, nu a fost niciodată mai prețioasă.

Nu plecați acasă.

ANEXĂ

Scena balconului[1]

Grădina Capuleților.
Intră Romeo.

Romeo: „De răni își bate joc cel neatins.

(Julieta se arată la fereastră, deasupra lui.)

Ce licăr joacă în fereastră ? Ah !
Răsare ziua – Julieta-i soare !
Te-nalță soare dalb ! Răpune luna
Bolnavă, rea și galbenă de ciudă
Că tu, care-o slujești, ești mai frumoasă !
N-o mai sluji ! Nu vezi ? Te pizmuiește !
Vestmântu-i de vestală, trist și pal,
Pentru neghioabe-i potrivit. Aruncă-l !
Stăpâna mea ! Iubita mea ! De-aș ști !
Vorbește fără glas ! Ei și ? Ce-mi pasă !
Cu ochii îmi vorbește. Îi răspund !
Sunt prea-ncrezut ! Nu mie îmi vorbește.
Doi aștri fără seamăn, din senin,
Plecând cu treburi, roagă ochii ei
Să scapere până se-ntorc. Ce-ar fi
Să-i scânteieze ochii, sus, pe boltă,
Și stelele pe chipu-i ? Strălucirea-i
Le-ar face de rușine, cum lumina
Semeață-a zilei rușinează lampa.
De-ar fi să fie ochii ei în cer
Atât de tare-ar lumina văzduhul,
Că păsările nopții ar porni
Să cânte toate ca în plină zi.
Pe mână-și lasă fruntea ! O, stăpână !

[1] Shakespeare, Opere complete, Romeo și Julieta, Editura Univers, 1984, traducerea Virgil Teodorescu, pag. 32-38 (Actul 2, Scena 2)

De-aș fi mănușă, eu, pe alba mână,
Ca să-ți ating obrazul !"
Julieta: „Vai !"
Romeo: „Vorbește !
Vorbește, înger de luciri cerești !
Deasupra mea, în noapte, strălucești
Ca-naripatul sol trimis de ceruri
Spre care muritorii uluiți
Înalță ochii și-și sucesc grumazul
Când trece, fără teamă, peste nori
Pe culmile văzduhului !"
Julieta: „Romeo !
De ce și pentru ce ești tu Romeo ?
Reneagă-ți tatăl ! Leapădă-al tău nume !
Sau dacă nu, să-mi juri că mă iubești,
Și n-oi mai fi o Capulet."
Romeo *(aparte):* S-ascult ?
Să mai ascult, sau să-i vorbesc ?"
Julieta: „Dușman
Doar numele îmi e, căci tu ești tu.
Nu ești un Montague; ești tu ! Și ce-i
Un Montague ? Nici mână, nici picior,
Nici braț, nici față, nici o altă parte
Din trupul bărbătesc. Alege-ți altul !
Ce preț are un nume ? Trandafirul,
Oricum i-ai spune, tot așa-și împarte
Mireasma dulce. Astfel și Romeo,
De l-ar chema oricum, ar răspândi
Aceeași dulce vrajă ca și-acum,
Când toți îi spun Romeo. O, Romeo !
Romeo, schimbă-ți numele ce nu-i
Nimic din tot ce ai, și-n locul lui
Mă ia întreagă !"
Romeo: „Fac precum dorești.
Și mă botez din nou de-mi spui „iubire".
De azi încolo nu mai sunt Romeo."
Julieta: „Cine ești tu, ce-nvăluit de noapte,
În tainele-mi pătrunzi ?"

Romeo: „O ! După nume
Nu știu să-ți spun prea bine cine sunt.
Urât mi-e numele ce-l port, iubito,
Dușman fiindu-ți, și de l-aș avea
Scris pe-o hârtie, în bucăți l-aș rupe."
Julieta: „Ah ! Nici măcar o sută de cuvinte
De gura ta rostite n-a sorbit
Urechea mea, și-ți recunoaște glasul.
Nu ești Romeo, tu ? Un Montague ?"
Romeo: „Nici unul nu-s nici altul, de nu-ți place."
Julieta: „Cum de-ai pătruns aici și pentru ce ?
E zidu-nalt, greu de sărit și locul
Acesta pentru tine-nseamnă moarte
Dacă vreo rudă-a mea te va zări."
Romeo: „Mi-a dat iubirea aripi să m-avânt !
Nu-i zid înalt să-i poată pune piedici !
Iubirea-nfrânge tot ce-i stă în cale;
Nu pot să-mi facă nici un rău ai tăi."
Julieta: „De te zăresc pe-aici, îți curmă viața."
Romeo: „E-n ochii tăi primejdie mai mare
Ca-n douăzeci de spade de-ale lor !
De m-ai privi cu drag, aș fi ferit
De dușmănia lor."
Julieta: „Cu nici un preț
N-aș vrea să fii văzut."
Romeo: „M-ascunde noaptea
Cu neagra-i mantă. Dar de nu ți-s drag,
Mai bine-ar fi să mă găsească-aici
Și să sfârșesc, răpus de ura lor,
Decât s-aștept, urât de tine, moartea."
Julieta: „Dar cine te-a-ndrumat să vii aici ?"
Romeo: „M-a îndemnat iubirea s-o întreb.
Ea m-a-ndrumat, călăuzindu-mi ochii.
Nu-s bun cârmaci și, totuși, dacă-ai fi
La capătul pământului, un țărm
Scăldat de-o mare pururi zbuciumată,
Eu aș porni spre tine."

Julieta: „Masca nopţii
Îmi ocroteşte chipul. Nu zăreşti
Ce purpur îmi sădiră în obraji
Cuvintele rostite adineauri.
Le-aş lua-ndărăt, aş spune c-am minţit,
De-aş fi robită bunei cuviinţe.
Dar nu-s în stare ! Spune-mi; mă iubeşti ?
Ştiu ! Vei răspunde; Da ! Şi-am să te cred
Dar poate să te-nşeli, jurând, şi Zeus
Îşi bate joc de jurământul strâmb.
Ah, dragul meu Romeo, spune-mi drept;
}i-s dragă-ntr-adevăr, sau poate-ţi pare
Că m-am lăsat prea lesne cucerită ?
Să te înfrunt, să-ţi spun ursuză; Nu !
Iar tu să-ţi dai silinţa să-mi câştigi
Iubirea, înfrângându-mi cerbicia.
Atâta tot ! O, dragă Montague,
Vorbind cinstit, sunt prea îndrăgostită.
Par, poate, uşuratecă puţin,
Dar am să-ţi fac dovada-n viitor
Că sunt de mii de ori mai credincioasă
Decât mironosiţele viclene.
E drept c-am întrecut măsura. Dar,
Până să-apuc să-mi dau eu seama, tu
Ai prins de veste cât de-nvăpăiată
Îmi e iubirea. Iartă-mă ! Nu-mi lua
Cuvintele ce-mi tălmăcesc pornirea
Drept un capriciu înlesnit de noapte."
Romeo: „Îţi jur pe raza preacurată-a lunii,
Care-şi anină de copaci beteala..."
Julieta: „O, nu jura pe-amăgitoarea lună
Ce-n fiecare lună-şi schimbă discul.
Nu vreau să fii ca ea de nestatornic."
Romeo: „Pe ce să jur ?"
Julieta: „Nu ! Nu jura de loc !
Sau dacă vrei, pe sufletul tău jură,
Zeu bun la care în genunchi mă-nchin,

Și-am să te cred."
Romeo: „Dacă iubirea mea..."
Julieta: „Nu, nu-mi jura ! Atât de făr-de veste
Se petrecură noaptea asta toate,
Că nu pot să mă bucur de-al ei farmec,
Temându-mă să nu se risipească
Asemeni unui fulger care piere
Până să zici: „un fulger !" Noapte bună,
Iubitul meu ! Sub calda boare-a verii,
Pân'ne-om vedea, va fi învoaltă floare
Plăpândul mugur al iubirii. Du-te !
Somn lin și noapte bună ! Dulcea pace
Din sufletu-mi asupra ta coboare !"
Romeo: „Pleci și mă lași, așa, nemângâiat ?"
Julieta: „Ce mângâieri să-ți dau în astă noapte ?"
Romeo: „Să-mi juri, cum ți-am jurat, că mă iubești."
Julieta: „Eu ți-am jurat fără să-mi ceri. Și totuși
Aș vrea aș pot acum să-ți jur din nou."
Romeo: „Iei jurământul înapoi, iubito ?"
Julieta: „Doar ca să am ce-ți da-napoi ! Dar nu !
Îmi e destul și-atât cât am, spre-a fi,
Asemeni mării, darnică; iubirea
Adâncă mi-e ca marea; pe cât dau,
Pe-atâta am mai mult de dăruit;
Ca marea, n-are capăt. Mi se pare
C-aud un zgomot. Du-te ! Noapte bună,
Iubitul meu !

(Se aude glasul doicii strigând din casă)

Da, doică ! Viu ! Păstrează-mi
Credință cât lipsesc, drag Montague !
Mă-ntorc îndată !"

(Iese)

Romeo: „O, divină noapte !
Mă tem că totul nu-i decât un vis
Scornit de noapte. Pare frumos,

Prea dulce, ca să poată fi aievea."
Julieta *(se iveşte din nou, sus):* „O vorbă numai, şi-apoi; noapte bună !
Iubitul meu Romeo, de-i curată
Iubirea ta şi dacă-ntr-adevăr
Vrei să ne luăm, eu voi trimite mâine
Pe cineva să-mi spui în care zi
Şi unde vrei să facem cununia –
Iar eu ţi-oi pune totul la picoare,
Oriunde te-oi urma, stăpânul meu !

(glasul doicii. „Domnişoară !")

Viu, doică, viu ! Dar dacă nu-i aşa,
Atunci, te rog...

(glasul doicii: „Domnişoară !")

Îndată, doică ! Viu !
Mă lasă deznădejdii mele pradă !
Aşteaptă mâine ! Nu uita !"
Romeo: „Mă jur
Pe viaţa mea că mâine..."
Julieta: „Noapte bună
De mii de ori !"
Romeo: „De mii de ori mai neagră
Fără lumina ta. Ca un şcolar,
Zbughind-o de la şcoală, năvăleşte
Iubirea spre iubire şi mai greu
Ca un şcolar ce-abia-şi târăşte paşii.
Spre şcoală, se desparte."
Julieta *(se retrage încet):* „Mă auzi,

(ivindu-se iar sus)

Romeo ? Ah ! De ce n-am glas de şoim
S-ademenesc, ca el, spre cuib perechea !
Glas moale şI fricos îţi dă sclavia !
Aş sparge grota unde doarme Echo
Şi vocea-i mult mai răguşită-ar fi

Decât a mea rostind mereu; Romeo !"
Romeo: „Mă cheamă viața mea pe nume. O !
Cât de-argintiu și blând răsună glasul
Îndrăgostiților în noapte ! Nu-i,
Pentru auz, o muzică mai dulce !"
Julieta: „Romeo !"
Romeo: „Da, iubito !"
Julieta: „Când ai vrea
Să vie mâine ?"
Romeo: „Pe la ora nouă."
Julieta: „Vai ! Pân-atunci sunt douăzeci de ani !
Iar te-am chemat și mi-am uitat de ce."
Romeo: „Rămân aici până-ți aduci aminte."
Julieta: „Dacă rămâi, am să-mi aduc amint
C-aș vrea să tot rămâi și-am să tot uit."
Romeo: „Mă lasă-atunci să stau mereu aici
Ca tu să uiți mereu și voi uita
De oameni și de lume !"
Julieta: „Du-te ! Du-te !
Se luminează ! Te-aș lăsa să pleci
Cum lasă-n joacă pasărea, o fată,
Din mâini să-i scape, ca s-o tragă iar
De șnurul de mătase înapoi,
În colivie, pizmuindu-i zborul
Din prea mult drag."
Romeo: „Ca pasărea din laț
Aș vrea să fiu !"
Julieta: „Și eu aș vrea, iubitule !
Te-aș omorî cu sărutări ! Și-acum,
Hai du-te ! Noapte bună. Despărțirea
Îmi e o suferință-atât de dulce,
Că până-n zori ți-aș spune; Noapte bună !" *(Pleacă)*
Romeo: „Aștearnă-ți-se somnul lin, pe pleoape,
Și pacea blândul suflet să-ți adape.
Trec pe la schivnic să-i cer sfat și faptă.
Să-i spun de fericirea ce m-așteaptă !" *(Iese)*

THE BALCONY SCENE

Enter ROMEO

ROMEO: He jests at scars that never felt a wound.
JULIETA *appears above*: But, soft ! what light through yonder window breaks ?
It is the east, and Julieta is the sun.
Arise, fair sun, and kill the envious moon,
Who is already sick and pale with grief,
That thou her maid art far more fair than she:
Be not her maid, since she is envious;
Her vestal livery is but sick and green
And none but fools do wear it; cast it off.
It is my lady, O, it is my love !
O, that she knew she were !
She speaks yet she says nothing: what of that ?
Her eye discourses; I will answer it.
I am too bold, 'tis not to me she speaks:
Two of the fairest stars in all the heaven,
Having some business, do entreat her eyes
To twinkle in their spheres till they return.
What if her eyes were there, they in her head ?
The brightness of her cheek would shame those stars,
As daylight doth a lamp; her eyes in heaven
Would through the airy region stream so bright
That birds would sing and think it were not night.
See, how she leans her cheek upon her hand !
O, that I were a glove upon that hand,
That I might touch that cheek !
JULIETA: Ay me !
ROMEO: She speaks:
O, speak again, bright angel ! for thou art
As glorious to this night, being o'er my head
As is a winged messenger of heaven
Unto the white-upturned wondering eyes
Of mortals that fall back to gaze on him

When he bestrides the lazy-pacing clouds
And sails upon the bosom of the air.
JULIETA: O Romeo, Romeo ! wherefore art thou Romeo ?
Deny thy father and refuse thy name;
Or, if thou wilt not, be but sworn my love,
And I'll no longer be a Capulet.
ROMEO: [Aside] Shall I hear more, or shall I speak at this ?
JULIETA: 'Tis but thy name that is my enemy;
Thou art thyself, though not a Montague.
What's Montague ? it is nor hand, nor foot,
Nor arm, nor face, nor any other part
Belonging to a man. O, be some other name !
What's in a name ? that which we call a rose
By any other name would smell as sweet;
So Romeo would, were he not Romeo call'd,
Retain that dear perfection which he owes
Without that title. Romeo, doff thy name,
And for that name which is no part of thee
Take all myself.
ROMEO: I take thee at thy word:
Call me but love, and I'll be new baptized;
Henceforth I never will be Romeo.
JULIETA: What man art thou that thus bescreen'd in night
So stumblest on my counsel ?
ROMEO: By a name
I know not how to tell thee who I am:
My name, dear saint, is hateful to myself,
Because it is an enemy to thee;
Had I it written, I would tear the word.
JULIETA: My ears have not yet drunk a hundred words
Of that tongue's utterance, yet I know the sound:
Art thou not Romeo and a Montague ?
ROMEO: Neither, fair saint, if either thee dislike.
JULIETA: How camest thou hither, tell me, and wherefore ?
The orchard walls are high and hard to climb,
And the place death, considering who thou art,
If any of my kinsmen find thee here.

ROMEO: With love's light wings did I o'er-perch these walls;
For stony limits cannot hold love out,
And what love can do that dares love attempt;
Therefore thy kinsmen are no let to me.
JULIETA: If they do see thee, they will murder thee.
ROMEO: Alack, there lies more peril in thine eye
Than twenty of their swords: look thou but sweet,
And I am proof against their enmity.
JULIETA: I would not for the world they saw thee here.
ROMEO: I have night's cloak to hide me from their sight;
And but thou love me, let them find me here:
My life were better ended by their hate,
Than death prorogued, wanting of thy love.
JULIETA: By whose direction found'st thou out this place ?
ROMEO: By love, who first did prompt me to inquire;
He lent me counsel and I lent him eyes.
I am no pilot; yet, wert thou as far
As that vast shore wash'd with the farthest sea,
I would adventure for such merchandise.
JULIETA: Thou know'st the mask of night is on my face,
Else would a maiden blush bepaint my cheek
For that which thou hast heard me speak to-night
Fain would I dwell on form, fain, fain deny
What I have spoke: but farewell compliment !
Dost thou love me ? I know thou wilt say 'Ay,'
And I will take thy word: yet if thou swear'st,
Thou mayst prove false; at lovers' perjuries
Then say, Jove laughs. O gentle Romeo,
If thou dost love, pronounce it faithfully:
Or if thou think'st I am too quickly won,
I'll frown and be perverse an say thee nay,
So thou wilt woo; but else, not for the world.
In truth, fair Montague, I am too fond,
And therefore thou mayst think my 'havior light:
But trust me, gentleman, I'll prove more true
Than those that have more cunning to be strange.
I should have been more strange, I must confess,
But that thou overheard'st, ere I was ware,

My true love's passion: therefore pardon me,
And not impute this yielding to light love,
Which the dark night hath so discovered.
ROMEO: Lady, by yonder blessed moon I swear
That tips with silver all these fruit-tree tops--
JULIETA: O, swear not by the moon, the inconstant moon,
That monthly changes in her circled orb,
Lest that thy love prove likewise variable.
ROMEO: What shall I swear by ?
JULIETA: Do not swear at all;
Or, if thou wilt, swear by thy gracious self,
Which is the god of my idolatry,
And I'll believe thee.
ROMEO: If my heart's dear love
JULIETA: Well, do not swear: although I joy in thee,
I have no joy of this contract to-night:
It is too rash, too unadvised, too sudden;
Too like the lightning, which doth cease to be
Ere one can say 'It lightens.' Sweet, good night !
This bud of love, by summer's ripening breath,
May prove a beauteous flower when next we meet.
Good night, good night ! as sweet repose and rest
Come to thy heart as that within my breast !
ROMEO: O, wilt thou leave me so unsatisfied ?
JULIETA: What satisfaction canst thou have to-night ?
ROMEO: The exchange of thy love's faithful vow for mine.
JULIETA: I gave thee mine before thou didst request it:
And yet I would it were to give again.
ROMEO: Wouldst thou withdraw it ? for what purpose, love ?
JULIETA: But to be frank, and give it thee again.
And yet I wish but for the thing I have:
My bounty is as boundless as the sea,
My love as deep; the more I give to thee,
The more I have, for both are infinite.
Nurse calls within
I hear some noise within; dear love, adieu !
Anon, good nurse ! Sweet Montague, be true.
Stay but a little, I will come again.

Exit, above
ROMEO: O blessed, blessed night ! I am afeard.
Being in night, all this is but a dream,
Too flattering-sweet to be substantial.

Re-enter JULIETA, above

JULIETA: Three words, dear Romeo, and good night indeed.
If that thy bent of love be honourable,
Thy purpose marriage, send me word to-morrow,
By one that I'll procure to come to thee,
Where and what time thou wilt perform the rite;
And all my fortunes at thy foot I'll lay
And follow thee my lord throughout the world.
Nurse

[Within] Madam !

JULIETA: I come, anon.--But if thou mean'st not well,
I do beseech thee--
Nurse

[Within] Madam !

JULIETA: By and by, I come:--
To cease thy suit, and leave me to my grief:
To-morrow will I send.
ROMEO: So thrive my soul--
JULIETA: A thousand times good night !
Exit, above
ROMEO: A thousand times the worse, to want thy light.
Love goes toward love, as schoolboys from
their books,
But love from love, toward school with heavy looks.
He draws back

Re-enter JULIETA, above

JULIETA: Hist ! Romeo, hist ! O, for a falconer's voice,
To lure this tassel-gentle back again !
Bondage is hoarse, and may not speak aloud;

Else would I tear the cave where Echo lies,
And make her airy tongue more hoarse than mine,
With repetition of my Romeo's name.
ROMEO: It is my soul that calls upon my name:
How silver-sweet sound lovers' tongues by night,
Like softest music to attending ears !
JULIETA: Romeo !
ROMEO: My dear ?
JULIETA: At what o'clock to-morrow
Shall I send to thee ?
ROMEO: At the hour of nine.
JULIETA: I will not fail: 'tis twenty years till then.
I have forgot why I did call thee back.
ROMEO: Let me stand here till thou remember it.
JULIETA: I shall forget, to have thee still stand there,
Remembering how I love thy company.
ROMEO: And I'll still stay, to have thee still forget,
Forgetting any other home but this.
JULIETA: 'Tis almost morning; I would have thee gone:
And yet no further than a wanton's bird;
Who lets it hop a little from her hand,
Like a poor prisoner in his twisted gyves,
And with a silk thread plucks it back again,
So loving-jealous of his liberty.
ROMEO: I would I were thy bird.
JULIETA: Sweet, so would I:
Yet I should kill thee with much cherishing.
Good night, good night ! parting is such
sweet sorrow,
That I shall say good night till it be morrow.

Exit above

ROMEO: Sleep dwell upon thine eyes, peace in thy breast !
Would I were sleep and peace, so sweet to rest !
Hence will I to my ghostly father's cell,
His help to crave, and my dear hap to tell.

Exit

CUPRINS

Textul și interpretul. După Stanislavski, de Marian Popescu .5
Prefață 13
Introducere 15
CAPITOLUL 1: „Nu știu ce fac“ 23
CAPITOLUL 2: Ținta 26
CAPITOLUL 3: Teama 36
CAPITOLUL 4: O ieșire 46
CAPITOLUL 5: Mizele 50
CAPITOLUL 6: „Nu știu ce vreau“ 57
CAPITOLUL 7: Acțiune și reacțiune 61
CAPITOLUL 8: „Nu știu cine sunt“ 68
CAPITOLUL 9: Vizibilul și invizibilul 75
CAPITOLUL 10: Identitate, persona și masca 84
CAPITOLUL 11: Matricea 97
CAPITOLUL 12: „Nu știu unde sunt“ 103
CAPITOLUL 13: „Nu știu cum ar trebui să mă mișc“ ...113
CAPITOLUL 14: Controlul 121
CAPITOLUL 15: „Nu știu ce ar trebui să simt“ 128
CAPITOLUL 16: „Nu știu ce spun“ 143
CAPITOLUL 17: Exercițiile textului imaginar 151
CAPITOLUL 18: Disimularea 157
CAPITOLUL 19: „Nu știu ce joc“ 163
CAPITOLUL 20: Timpul 169
CAPITOLUL 21: Alte trei alegeri incomode 178
Postscriptum 185
Notă despre versuri 190
Anexă: Scena Balconului 214

apariție: aprilie 2006

Editura UNITEXT
Str. George Enescu nr. 2–4
010305 București
Tel.: 315 36 36, 313 42 78, 311 32 14
Fax: 312 09 13
E-mail: unitext@uniter.ro

Tipărit la **S.C. OPEN PRINT S.R.L.**
Str. C. Caracaș nr. 33
Sector 1, București
Tel./Fax: 222 82 77, Tel.: 222 92 24
E-mail: open.print@b.astral.ro